Studien zu Richard Wagner's dramatischen Fragmenten im Zusammenhange seiner Entwicklung von 1841-56.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Von

Erich Nolte

aus Hannover.

Tag der Promotion: 15. Februar 1917.

Referenten: Prof. Dr. Schneider.
Prof. Dr. Heusler.

Druck: Hermann Blanke's Buchdruckerei,
Berlin C., Kleine Rosenthalerstr. 9.

Meiner Mutter.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung:
„Der fliegende Holländer“ 17
1. Kapitel: „Die Sarazenin“ und „Die Bergwerke zu Falun“ 21
(Bergwerke) 30
„Tannhäuser“ 34
„Lohengrin“ 38
2. Kapitel: „Friedrich I.“ 42
3. Kapitel: „Siegfrieds Tod“ 54
4. Kapitel: „Jesus von Nazareth“ 62
5. Kapitel: „Achilleus“ und „Wieland der Schmiedt“ 70
6. Kapitel: „Die Sieger“ 82
Anhang 94

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546509_0202

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Adler, Guido, Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. Leipzig 1904.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie der Oper. 2. Band. Leipzig 1887.

Chamberlain, Houston Stewart, Richard Wagner. Neue Ausgabe München 1901.

Derselbe, Das Drama Richard Wagners. Leipzig 1892.

Derselbe, Die Sprache in „Tristan und Isolde" und ihr Verhältniss zur Musik. Allgemeine Musik-Zeitung (Lassmann). XV. Jahrgang 1888, S. 283 ff. S. 306 ff.

Deetjen, Werner, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite. Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen. Berlin 1901. Schick-Waldbergs literarhistorische Forschungen. 21. Heft.

Dinger, Hugo, Richard Wagners geistige Entwicklung. Band I. Leipzig 1892.

Dohn, W., Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos. Stuttgart 1912. Breslauer Beiträge zur Literatur-Geschichte, herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin in Breslau. Neue Folge. 32. Heft. Anhang 1 Jesus von Nazareth von Richard Wagner S. 272 ff.

Ellis, William Ashton, die verschiedenen Fassungen von Siegfrieds Tod. Ein Beitrag zur Wagner-Forschung. „Die Musik" III 1904 Heft 2, S. 241ff, 315ff.

Ermisch, Hubert, Einführung in den Entwurf der „Bergwerke von (sic!) Falun". Bayreuther Blätter 1905, S. 168 f.

Ernest, Gustav, Richard Wagner. Berlin 1915.

Fries, Albert, Aus meiner stilistischen Studienmappe. Berlin 1910. II Richard Wagners Stil in Vers und Prosa S. 32 ff.

Glasenapp, Das Leben Richard Wagners. 4. Auflage. 2. und 3. Band. Leipzig 1905. 6. Band. 1.—3. Auflage. Leipzig 1911.

Golther, Wolfgang, Der Lohengrin im Verhältnis zu den mittelalterlichen Kulturzuständen. Zur deutschen Sage und Dichtung. Leipzig 1911, S. 85 ff. Auch Bayreuther Blätter 1886.

Guggenheimer-München, Hedwig, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Richard Wagner-Jahrbuch, herausgegeben von Ludwig Frankenstein. 2. Band. Berlin 1907. S. 165 ff.

Heckel, K., Jesus von Nazareth, Buddha, Parsifal. Eine Studie. Bayreuther Blätter 14. Jahrgang. S. 5—19.

Istel, Edgar, Das Kunstwerk Richard Wagners. Leipzig 1910. Aus Natur und Geisteswelt. 330. Bändchen.

Kapp, Julius, Wagner. 9. und 10. durchgesehene und erweiterte Auflage Berlin 1913.

Koch, Max, Richard Wagner. 1. Teil. Berlin 1907. 2. Teil. Berlin 1913 „Geisteshelden" Band 55-56, 60-61. (Im folgenden nur als „Koch" zitiert)

Koch, Max, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Richard Wagners Dichtung. Studien zur vergleichenden Literatur-Geschichte. 3. Band. Berlin 1903, S. 401ff.

Kniese, Richard Wagners Jesus von Nazareth. Wartburg 12, 194-7, 202-3.
Lichtenberger, H., Richard Wagner, der Dichter und Denker, übersetzt von F. v. Oppeln-Bronikowski. Dresden und Leipzig 1899.
Ludwig, Emil, Wagner oder die Entzauberten. 3. Aufl. Berlin 1913.
Maurus, P., Die Wielandsage in der Literatur. Erlangen 1902. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. 25. Heft.
Muncker, Franz, Richard Wagner. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens. 2. Auflage Bamberg 1909.
Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neubearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz,[2]) Stuttgart, Berlin, Leipzig (0. J.).
Schlösser, Rudolf, Wieland der Schmied. Bayreuther Blätter 1895, S. 30ff.
Schlösser, Rudolf, Ueber Richard Wagner's Beschäftigung mit einem Drama „Achilleus". Bayreuther Blätter 1896, S. 169 ff.
Schlösser, Rudolf, Kleine Beiträge zum Verständniss der Ringdichtung. Neue Folge. IV. Götterdämmerung. Lohengrin und Götterdämmerung. Bayreuther Blätter 1897, S. 343 ff.
Schrenck, Erich v., Richard Wagner als Dichter. München 1913.
Sternfeld, Richard, Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. 1. Band 2. Auflage. Berlin (0. J.) Deutsche Bücherei. Band 47. Der erste Entwurf der „Meistersinger von Nürnberg" S. 76 ff.
Storck, Karl, Wieland der Schmiedt. Türmer 91. 1906-7. S. 567 ff.
Wagner, Richard, Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart (0. J.). Herausgegeben von Wolfgang Golther. (Im folgenden nur mit römischen Bandziffern zitiert).[1])
Wagner, Richard, sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Auflage. 11. und 12. Band. Leipzig (0. J.) (s. o.).
Wagner, Richard, Mein Leben. Volksausgabe München 1914.[2])
Wagner, Richard, Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände. Leipzig 1887.
Wagner, Richard, Briefe an August Röckel. Eingeführt durch La Mara. Leipzig 1894.
Wagner, Richard, gesammelte Briefe, herausgegeben von Julius Kapp und Emrich Kastner. 2 Bände. Leipzig 1914.
Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853-71. 36. Auflage. Berlin 1909.
Wolzogen, Hans v., Die Sprache in Wagners Dichtungen. Leipzig 1878.
Wolzogen, Hans v., Bayreuther Blätter 1889, 1 ff, herausgegeben „Die Sarazenin". „Vorbetrachtung" 1 ff.
Wolzogen, Hans v., Nachwort zu Wagner's „Siegfried und Mime" 1853. Bayreuther Blätter 1896, S. 213 ff.
Zenker, Max, die Verschiedenheiten in den Lesarten „Der Ringdichtung". Bayreuther Blätter 1897, S. 156 ff.

[1]) Die Einleitung und die Anmerkungen Golthers sind als „Golther, Einleitung" und „Golther, Anmerkungen" zitiert.

[2]) Diese Ausgabe (im folgenden als „Autobiographie" zitiert) ist nach der „bibliographischen Bemerkung zu der Ausgabe des Jahres 1914" allein noch kritisch heranzuziehen.

Der Streit, der noch immer um Wagner als Dichter geführt wird,[1]) zeigt wenigstens das eine mit Deutlichkeit — mag er auch im Verhältnis zu der damit angefüllten Bogenzahl arm an Ergebnissen sein —, dass hier wirklich ein schwerwiegendes Problem vorliegt. Wenn die Antworten höchst unbestimmt und verschiedenartig ausfielen, so lag das vor allem daran, dass man sich nicht klar darüber äusserte, was man unter einem „Dichter" verstehen wolle.[2]) Definiert man den Dichter als denjenigen Künstler, der einzig sich des Wortes wie der Maler der Farbe, der Musiker des Tones als künstlerischen Ausdrucksmittels bedient, so kann Wagner unter diesen Begriff nicht gefasst werden. Kennzeichnet es ihn doch, wie man mit einer Umschreibung von Chamberlains Ausspruch über seine „poetische Inspiration" sagen kann, dass das Wort allein ihm als Ausdrucksmittel nicht genügt, dass er sich

---

[1]) Das letzte Buch, das diesem Problem gewidmet ist, ist eine Arbeit E. v. Schrencks; sonst sind an wichtiger Spezialliteratur Bulthaupts 2. Band der Dramaturgie der Oper, Golther und Wolzogens Bücher über „Wagner als Dichter" in den Sammlungen „Die Literatur" und „Die Dichtung" heranzuziehen; daneben natürlich die allgemeineren Darstellungen von Lichtenberger, Koch und Muncker. Vgl. auch die allerdings unvollständige Zusammenstellung bei Koch I 365 f.

[2]) Eine Unklarheit, die besonders deutlich in der Wagnerbiographie Chamberlains zu Tage tritt. In dem weiten Sinne, in dem er zuweilen den Begriff „Dichter" zu nehmen scheint (vgl. z. B. Rich. Wagner, S. 264 f. u. 357), wenn er überhaupt jeden grossen Gestalter als Dichter anspricht, muss natürlich Wagner auch als ein solcher gelten. In diesem Falle kommt dies Prädikat aber auch natürlich jedem bedeutende Gestalten schaffenden, z. B. bildenden Künstler zu und Chamberlain selbst scheint diese Konsequenz zu ziehen. Damit käme n wir aber zu einer ganz unstatthaften Erweiterung des Begriffes „Dichter", der dann beinah zu einer Art Rangbezeichnung würde. Dass aber Wagner in dem engen technischen Sinne, den wir hier gebrauchen, kein Dichter ist, hat Chamberlain selbst einmal beiläufig zugegeben; wenn er nämlich (Rich Wagner, S. 370) sagt: „seine poetische Inspiration forderte gebieterisch den musikalischen Ausdruck."

durch das absolute Wort (wenn man diesen Ausdruck als Gegensatz zur absoluten Musik prägen darf) nicht völlig auszudrücken vermag. Ein gewisses „dichterisches“ Unvermögen war es doch wohl in letzter Linie, was ihn auch in „Oper und Drama“ veranlasste, so gering über den absoluten Dichter zu denken, ihm die Berechtigung einer selbständigen Existenz beinahe abzusprechen.[1]) Seine Dichtungen freilich sind nicht als auf sich selbst stehend anzusehen, sondern sie bedürfen notwendig der Ergänzung durch die Musik, um zum vollen Leben erwachen zu können, und sind auch ganz in dieser Absicht angelegt.[2])

Diese Mitwirkung der Musik beeinflusst in mehrfacher Hinsicht auch den Dichter Wagner. Zunächst wirkt sie entscheidend auf die Sprache; da sie gesungen werden sollte, musste sie eine eigenartige Ausbildung erfahren.[3]) Wagner scheint uns der erste, der dieses Gesetz klar erkannt hat, während die frühere Operndiktion meist eine schlechte, mit abgeblassten poetischen Ausdrücken und Bildern durchsetzte Sprache des Sprechdramas war. Wagner hingegen macht den energischen Versuch, die Sprache der Musik und die Musik der Sprache anzupassen. Und viele der populären Verhöhnungen seiner Diktion schreiben sich von einem Nichtverstehen dieser Absicht her. Dass sich bei derartigen neuen Versuchen auch eine Reihe von Entgleisungen findet, ist ja nur begreiflich.

Zweitens ist die Auswahl seiner Stoffe durch musikalische Gesichtspunkte bedingt. Wagner war sich selbst dessen bewusst: Das zeigt sich schon 1844 in dem zitierten Briefe an Gaillard, dann auch z. B. in der für die Erkenntnis des künstlerischen Werdegangs Wagners so unendlich aufschlussreichen, von

---

[1]) IV 123 ff. [2]98 ff.

[2]) Man vergleiche über dieses Problem Wagners äusserst scharfsinnigen und klarsehenden Brief an Carl Gaillard vom 30. Januar 1844. Wagner sagt da deutlich, dass er auf seine spezielle dichterische Fähigkeit keinen grossen Wert lege und weist vor allem darauf hin, wie sehr seine dichterische Tätigkeit von dem Musiker abhänge. Istel a. a. O. S. 23.

[3]) Schon Wolzogen hat in seiner kleinen Schrift über „Die Sprache in Wagners Dichtungen“, Leipzig 1878, darauf hingewiesen (S. 16 f.), wie sehr die Sprache Wagners der Musik bedürfe, sie könne sonst in gewisser Hinsicht „unleidlich“ wirken. Und er verweist auf den „Schwulst“ der „wonnig“, „selig“, „heilig“, „brünstig“ usw. Ganz ähnlich urteilt Chamberlain. Am deutlichsten in seinem Tristanaufsatze (a. a. O. S. 285).

scharfer Selbstkritik zeugenden „Mittheilung an meine Freunde", wo er[1]) von dem „mit dem Auge der Musik ersehenen Stoffe" redet, den er vom „Holländer" ab stets erstrebt habe. Es ist hier an die Wahl der menschlich einfachsten, elementarsten und darum am tiefsten ergreifenden Motive zu denken, wie Wagner sie hauptsächlich in der Sage und im Mythus zu finden glaubte.

Drittens wird die Gestaltung und Ausführung des so gearteten Stoffes von der Musik beeinflusst. Auch hierüber finden wir an der gleichen Stelle eine treffende Bemerkung Wagners:[2]) „Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es mit sich, dass in meiner scenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnöthig war und die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte. Bei diesen wenigeren Scenen, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer, bereits in der Anlage wohlberechneten, den Gegenstand erschöpfenden Andauer verweilen." — Hierzu könnte man noch anführen, dass die mitwirkende Musik durch ihre starke Ausmalung der Gemütselemente in der Dichtung ein stärkeres Ueberwiegen des verstandesmässigen zur Folge hat. Der Dichter konnte getrost das mehr gefühlsmässige dem Musiker als in dessen ureigenstem Bereiche liegend überlassen. Diese Tatsache veranlasste Wagner in „Oper und Drama" zu der an sich gewiss ungeheuerlichen Behauptung, dass der Dichter sich ausschliesslich an den Verstand zu wenden habe.[3]) Ein Satz, der wiederum nur für den Textdichter Gültigkeit beanspruchen kann. Denn um das Widersinnige seiner Verallgemeinerung einzusehen, braucht man ja nur ein beliebiges Goethesches Gedicht als Beweis für die Stimmungskraft der absoluten Dichtung heranzuziehen.

Wagners Werke sind also ganz auf die Mitwirkung der Musik berechnet und können nicht ohne sie bestehen, weder sprachlich, noch stofflich, noch in Aufbau und Ausführung. Könnten sie es, wäre zugleich das ästhetische Verdammungsurteil über sie gesprochen, denn sagte das Wort schon alles, so wäre die Musik

[1]) IV 390 [2]320. [2]) IV 391 [2]321. [3]) IV 89 [2]71.

vielfach nur überflüssiger Ballast. Aber was wüssten wir vom wahren Drama in den „Meistersingern“ oder im „Ringe des Nibelungen“ ohne die Musik? Es wäre also fast unbillig, diese Werke als reine Literaturprodukte ansehen zu wollen. — Gewiss teilt Wagner, der ja eine Hauptstärke darin hat, lebensvolle Menschen zu schaffen und grosse Stoffe auf das Wirksamste in die kurze Form eines abendfüllenden Dramas zu pressen, sehr wichtige künstlerische Mittel und Ausdrucksformen mit dem Dichter. Dennoch ist er historisch genommen nicht in die Entwicklungsgeschichte des deutschen Sprechdramas einzureihen, sondern sein Kunstwerk wird nur begriffen werden können im Zusammenhange der Gattung, von der es ausging, der Oper.

Freilich hat er die historisch gewordene Opernform mit ihren abgegrenzten Nummern überwunden, wenn ihm dies auch nicht ganz geglückt ist und letzte Reste dieser Form noch in seinen spätesten Werken an die Herkunft seines Dramas gemahnen.[1]) Dieses betont die Handlung in einer Weise, die dem früheren musikalischen Schauspiel ganz fremd ist. Dass sich Wagners Kunstübung mit Tendenzen, die der Oper zur Entstehung verholfen haben, berührt, ändert an dieser Tatsache nichts. Man glaubte sagen zu können, dass bei ihm die ursprüngliche „Idee“ der Oper verwirklicht sei. Doch sollte man ja mit solchen Behauptungen vorsichtig sein. Sie leiden an einem historischen Grundmangel, indem sie ausser Acht lassen, dass eine Form wie das Drama Wagners die ganze Entwicklung der Musik wie des Dramas bis auf ihn selbst voraussetzt, ähnliche Tendenzen in anderen Zeiten also notgedrungen anderer Natur sein müssen. Verband sich doch mit dem Renaissancegedanken einer Neuschöpfung des antiken Dramas zugleich der musikalische Kampf um Durchsetzung der Monodie. Die musikalischen Formen der Arie usw. waren damals erst in Bildung begriffen, so dass es einen nicht wundernehmen darf, wenn sie zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch nicht die spätere bestimmte Abgegrenztheit aufwiesen. Zudem, was uns das Wichtigste scheint, standen die ersten Opern, rein dramatisch genommen, durchaus nicht auf irgendwie bemerkenswerter Höhe. Es waren

[1]) Ein Gedanke, der vor allem von Adler häufig ausgesprochen wird. Besonders in den ersten Ringkompositionen deckt er den Zusammenhang mit der alten Opernform, ihren rezitativen und ariosen Sätzen auf. A. a. O. 212, 217 und sonst.

„einfache Schäferspiele ohne tiefere dramatische Konflikte".[1]) Der Weg von derartigen Spielen zu Wagners Dramen ist doch ein recht weiter. Ueberdies war dieses „Drama per musica" innerhalb weniger Jahrzehnte in Virtuosentum und Ausstattungspomp erstickt. Man muss also zweifellos bei aller geschichtlichen Bedingtheit Wagner die Schöpfung einer neuen, eigenen Form zugestehen, die man am besten trotz ihres Meisters Widerspruche[2]) Musikdrama nennen möge, da dieser Ausdruck sich einmal eingebürgert hat. Historisch ist allerdings, wie gesagt, Wagner von der Oper ausgegangen, und zu einem historischen Verständnisse seiner Kunst ist deshalb die Geschichte der Oper unerlässlich. Wir sehen in seiner Entwicklung den ganz gleichmässig fortschreitenden Prozess der allmählichen Loslösung und Befreiung von dieser Form.[3]) Er vollzieht sich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, von der „grossen Oper" Rienzi bis zum Musikdrama des Nibelungenringes.[4])

Man sieht, wie wichtig das angegebene Jahrzehnt (ca. 1841 bis 52) für die Erkenntnis des Wesens des Wagnerischen Dramas ist. Es ist die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Epoche in seinem Leben. Zu verstehen ist aber diese ganz allmähliche Entwicklung vom wenn auch trefflichen Libretto zum Musikdrama nur bei sorgfältigster Beachtung der dramatischen Fragmente Wagners, unter die im weiteren Sinne auch „Siegfrieds Tod" zu rechnen ist, da eine nicht komponierte Oper kaum als abgeschlossenes Werk angesehen werden kann. Gerade die Fragmente vermögen das Kontinuierliche dieses Werdegangs, der sonst sprung-

[1]) E. Neumann a. a. O. S. 265.

[2]) vgl. IX 359 ff. [2]302 ff.

[3]) Chamberlain nimmt einen ähnlichen Prozess an, reisst den Faden nur schon bei Lohengrin ab. Von da an gibt er die bisher von ihm verwandte entwicklungsgeschichtliche Methode auf und trennt so gewaltsam die späteren Musikdramen Wagners von seinen früheren Werken, obwohl er gelegentlich versichert, dass es keinen Sprung in Wagners Entwicklung gebe. Vergl. Richard Wagner, S. 348, 353, 355.

[4]) Wenn wir so Oper und Musikdrama einander gegenüberstellen, sind wir uns wohl bewusst, dass sich in praxi die Gebiete natürlich nicht so scharf abgrenzen, dass einerseits eine Reihe von Opernkomponisten vor Wagner schon eine gewisse Hinneigung zum Musikdrama zeigen, andererseits, wie schon von uns bemerkt wurde, Wagner nie die Herkunft seiner neuen Form aus der Oper gänzlich vergessen lässt. Trotzdem bleibt der prinzipielle Unterschied bestehen.

haft erscheinen könnte, zu erhellen und so eine wesentliche Kluft zwischen den Opern einerseits und dem Musikdrama andrerseits auszufüllen. Neben diesem Ringen um die neue dramatische Form geben weiterhin die Fragmente den besten Aufschluss darüber, was von Wagner als absolutem Dichter -- um den eingangs gebrauchten Ausdruck wieder aufzunehmen — zu halten ist. Aus diesen beiden Gründen ist es am Platze, einmal auf die Betrachtung der dramatischen Entwürfe und Ansätze den Hauptnachdruck zu legen und den vollendeten Werken nur kurz ihren entwicklungsgeschichtlichen Standort anzuweisen. Wie sich die Fragmente zur Oper und zum Musikdrama verhalten, wieweit sie jeweils einen Fort- oder Rückschritt bedeuten, dem künstlerischen Standpunkte fertiger Werke entsprechen oder ein Uebergangsstadium darstellen, soll untersucht werden.

Dass bei dieser Gelegenheit auch Fragen anderer Art, die sich an die Fragmente knüpfen, mitbehandelt werden, z. B. Probleme der Textgeschichte und der Quellenforschung, die mit dem Hauptthema nur in loser Berührung stehen, bedarf kaum der Entschuldigung.

Zum besseren Verständnisse der folgenden Darlegungen wird eine kurze Skizze über das Wesen der Oper, insonderheit des Librettos, erforderlich sein.

Wir haben beim Libretto zwei scharf gesonderte Teile zu unterscheiden. Die in lyrischen Strophen abgefassten Texte zu den Arien, Duetten, Ensembles, Chören einerseits und demgegenüber die Prosasätze der Seccorezitative bezw. des Dialoges beim deutschen Singspiel und der französischen opéra comique. Während jene ein ruhiges, gefühlsmässiges, langes Verweilen bei gewissen Handlungshöhepunkten zeigen, schreitet in den Rezitativsätzen die Handlung hastig vorwärts, sie soll nur notdürftig die lyrischen Situationen motivieren. Es lösen sich also raschestes Vorwärtsdrängen und gedehntestes Verweilen in schroffem Gegensatze ohne jede Vermittlung ab. Diese Tatsache ist es besonders, die den unkünstlerischen Charakter der Form bedingt. Dadurch, dass der Librettist bemüht ist, möglichst viele lyrische Ruhepunkte zu schaffen, ist er genötigt, da eine gewisse Zeitdauer nicht überschritten werden darf, die motivierende Handlung immer stärker zusammenzupressen, oft bis zur völligen Unverständlichkeit. Daher schreibt sich die schwierige Entwirrbarkeit sehr

vieler Opernfabeln. Auch der sogenannte Operneffekt hat hier meist seine Wurzel. Er ist nach Wagners bekannter Behauptung in „Oper und Drama“ Wirkung ohne Ursache, d. h. ohne genügende Ursache. Das sorgfältige Motivieren ist ja, wie wir eben sahen, die schwächste Seite der Opernlibretti, denen es eben im wesentlichen um die „Wirkungen“ zu tun war.

Die Anordnung dieser lyrischen Texte, deren sprachliche Gestalt man so leichtfertig ausführen konnte, wie man wollte, da sie bei der Natur des Operngesanges doch nie zur Geltung kam, erfolgt nun auch meist nicht nach dramatischen, sondern nach musikalischen Gesichtspunkten. Man sorgt dafür, dass Arien und Ensembles in einem gewissen Wechsel einander folgen, wobei auch sehr auf die Stimmcharaktere (Sopran usw.) Rücksicht genommen wird und man darauf hält, dass die einzelnen Rollen in den verschiedenen Akten gewisse entsprechende „Nummern“ (so nennt man die abgeschlossenen Gesangstexte) haben. Dies lässt sich besonders in der italienischen Oper wahrnehmen; besser steht es damit in der französischen und deutschen Oper, die niemals so radikal nach rein musikalischen Grundsätzen aufgebaut wurde. Doch ist dieser Unterschied fliessend, keineswegs prinzipiell. Ansätze zu einer derartigen Gestaltung haben sich auch in den nichtitalienischen Opern immer gezeigt. Man denke an die Rolle der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ mit ihren beiden symmetrisch verteilten Arien, um ein drastisches Beispiel dafür zu haben, wie der Aufbau der Handlung ganz im Dienste der Musik steht.

Von individueller Charakteristik der einzelnen Personen kann bei einem derartigen Verfahren keine Rede sein. Der Dichter hat einfach keine Zeit, einen Charakter sorgfältiger anzulegen und feiner zu motivieren. Gewisse herkömmliche Typen haben sich deshalb bald in der Buffo-Oper z. T. im Anschlusse an die commedia dell'arte ausgebildet. Sie sind meist schon in den Stimmbezeichnungen wie seriöser Bass, Tenor buffo oder jugendlich dramatische Sängerin ausgedrückt. — Der Stoffwahl sind verhältnismässig wenig Grenzen gesetzt.[1]) Dinge, die sich musikalisch

[1]) Gerade hier, das sei schon an dieser Stelle bemerkt, scheidet sich prinzipiell Wagner von der Oper ab. Er erkannte bei der Abfassung von „Friedrich I.“ klar, dass sich nicht jeder Stoff zur musikalischen Behandlung eigne.

nicht ausdrücken liessen, konnte man rasch im Rezitativ abtun, um die sich daran anschliessenden allgemeinen Gefühle breit im Gesangstexte auszumalen.

Einer gewissen Neigung mancher Libretti zur Entfaltung szenischen Pompes ist noch zu gedenken; auch sie entspringt nicht dramatischer Notwendigkeit, sondern ist Selbstzweck. Eine dürftigste Motivierung genügte. Im 19. Jahrhundert lässt sich diese Wahrnehmung vor allem an der französischen sogenannten grossen Oper machen, die durch Aubers „Stumme von Portici", 1828, begründet wurde und ihren Höhepunkt in Meyerbeer erreichte. Wagner kennzeichnet sie am Schlusse des ersten Teiles von „Oper und Drama"[1]) als die historisch-charakteristische Oper, da sie in erster Linie ihre Stoffe fremden und entlegenen Völkern oder Zeiten zu entnehmen pflegt, die einen guten Anlass zur Vorführung „charakteristischer" Volksmelodien oder „historischer", d.h. vor allem von kirchlicher Musik boten.

Der Verfasser ist sich natürlich der Lückenhaftigkeit und Konstruiertheit vorstehender Skizze bewusst. Sie schreibt sich daher, dass von eigentümlich musikalischen Formen abgesehen werden musste. Ferner, und darauf bezog sich der Ausdruck „Konstruiertheit", ist manchmal historisch einander folgendes als gleichzeitig aufgeführt, dann auch nicht zwischen seriöser und Buffo-Oper unterschieden. Es sollten hier ja nur die typischen Grundlinien der herkömmlichen Oper und ihrer Entwicklung aufgezeigt werden, die eine Menge von Ausnahmen nicht ausschliessen. Vieles, wie z. B. individuelle Charakteristik, wurde von den Komponisten erst in der Musik gegeben. Ja, auf diesem Wege konnten dem Stoffe auch Stimmungswerte oder ideenhafte Vertiefung zugeführt werden. Man denke z. B. an Mozart. Auch lassen sich innerhalb der Entwicklung besonders des 19. Jahrhunderts genug Tendenzen zur Auflösung der alten Nummern wahrnehmen, vor allem in Deutschland bei Weber oder Marschner, die häufig schon zur musikalischen „Szene" schritten und auch den Gegensatz zwischen Rezitativ und Arie zu überbrücken suchten. Doch brachten es alle diese Reformen nirgends zum prinzipiellen Bruche mit der überkommenen Form.

Den Anfang der Entwicklung Wagners, seiner allmählichen Loslösung von der Oper, haben wir im „Fliegenden Holländ-

[1]) vgl. besonders III 325 ff. [2]263 ff. und 366 ff. [2]297 ff.

der", nicht im „Rienzi" zu suchen. Denn zugegeben, dass jeder derartige Anfangstermin immer etwas Willkürliches hat, veranlassen zwei Gründe zu derartiger Periodisierung. Erstens hat Wagner selbst im „Holländer" den Anfang einer neuen Epoche gesehen;[1]) sagt er doch in der „Mittheilung an meine Freunde": „Mit dem „Fliegenden Holländer" . . . schlug ich eine neue Bahn ein." Zweitens hat das Publikum, was hier sicher von Bedeutung ist, den „Holländer" zuerst als etwas Fremdes und Neues empfunden, während sich der „Rienzi" mühelos der gewöhnlichen Vorstellung von der grossen Oper einordnete.[2]) Setzen wir so den„ Holländer" an den Anfang der ferneren Entwicklungslinie, so ist natürlich nicht gesagt, was auch der oben festgestellten Stetigkeit der Entwicklung widersprechen würde, dass nicht bereits im „Rienzi" Keime zu dem späteren Stile Wagners aufzufinden sind. Sie vermögen aber dort nicht den Gesamteindruck des Werkes zu bestimmen. Nicht genug kann man den moralischen Mut und künstlerischen Ernst Wagners bewundern, dass er nach dem grossen Erfolge des „Rienzi", der den bis dahin Unbekannten über Nacht zu einem berühmten Manne gemacht hatte, nicht in der Flut der Zeitproduktion unterging und in konventioneller Manier für den Geschmack des Publikums weiter arbeitete. Machen wir nun kurz die in die Zukunft weisenden Momente im „Holländer" namhaft, die zu rechtfertigen vermögen, dass wir mit ihm die Darstellung beginnen.

Neu ist schon das Verhältnis zur Quelle. Wagner suchte hier zum erstenmal selbständig gestaltend einem Stoffe gegenüber zu treten und nicht, wie bei allen seinen vorherigen Werken, einfach einen künstlerisch schon geformtes Sujet zu dramatisieren, wenngleich er in der „Mittheilung" zu weit geht,[3]) von den einfach rohen Zügen der Volkssage zu reden, die ihm einzig vorgelegen hätte. Bekanntlich war sein Vorbild Heine im „Salon" 1834[4]) um das Hauptproblem, nämlich die Motivierung der Katastrophe, vorsichtig herumgegangen. Die endgültige Lösung ist erst Wagner geglückt, indem er die Figur des Erik einführte und Senta in die zwiespältige Stellung zwischen ihm und dem Holländer brachte. Dieser muss ein Gespräch zwischen ihr und Erik belauschen —

[1]) vgl. z. B. IV 386. [2]316.
[2]) Koch II 20 f.
[3]) IV 386. [2]316.
[4]) Heinrich Heine, sämtliche Werke, herausgegeben von E. Elster, 4. Band, Leipzig (0. J.), S. 116 ff.

ein allerdings nicht ganz einwandfreies Mittel — aus dem ihm die Untreue seines Weibes hervorzugehen scheint. Auch die Stoffwahl bedeutet eine Neuerung: eine rein menschlich gefasste Sage, die überdies aus einem inneren Erlebnisse Wagners entstanden war, dem des Heimwehs.[1])

Diese jeden grossen historischen Apparates entratende Sage suchte Wagner alles überflüssigen Ballastes zu entkleiden, was er aber gab, nun auch in um so grösserer Breite auszuführen; er befolgt schon ganz seine oben aus der „Mittheilung an meine Freunde" angegebene Technik. Sie musste ganz naturgemäss zu der Ausweitung der Opernnummern in Szenen führen, die sich somit aus der Natur des Librettos, nicht aus musikalischen Gründen ergab; man denke z. B. an die Antrittsarie des Holländers und besonders an das grosse Duett zwischen ihm und Senta, das in jeder Weise den Höhepunkt des Werkes bedeutet. Auch die wesentlichste Aenderung in der musikalischen Struktur, die — ich möchte sagen — konstruktive Verwendung des Leitmotives gegenüber der in früheren Opern mehr dekorativen ist vom Texte ausgegangen und hat in ihm ihren ganz natürlichen Grund. Sie ergab sich aus der eigentümlichen Stellung der Ballade in diesem Sujet. Mit solcher wesentlichsten formalen Reform ging eine engere Verquickung von Wort und Ton, eine bessere Deklamation Hand in Hand. Ich verweise hier neben der grossen Holländerarie auf Eriks Traumerzählung im zweiten Akte. Ansätze zu einer charakteristischen Sprechweise glaube ich in den knappen Repliken des Holländers zu Beginn der Unterredung mit Daland im ersten Akte zu erblicken. Und ausgeführte Charaktere wie der Holländer und auch Senta gehen schon weit über den herkömmlichen Opernrahmen hinaus. Endlich ist auf die Vertiefung des alten Operneffektes hinzuweisen. Wie eine ganze Reihe der anderen Reformen Wagners darauf beruht, dass er das Ueberkommene scheinbar äusserlich übernahm, es innerlich aber ganz anders zu beleben, zu begründen und umzugestalten wusste, so lässt sich dies auch besonders vom Operneffekt aussagen. Die äusseren Anregungen mochten ihm durch konventionelle Operngepflogenheiten gekommen sein, in seiner Hand wussten sie sich zu ganz etwas Neuem umzugestalten.

Diese bei äusserer Aehnlichkeit innerliche prinzipielle Verschiedenheit führt nun aber in der Kritik der Nachfahren zu den

[1]) IV 330. [2]268.

entgegengesetztesten Anschauungen. Während die einen sich an die äussere Aehnlichkeit halten und immer nur die alte Oper sehen, betonen die anderen in jeder dieser Erscheinungen aufs schärfste und entschiedenste das neue, in dem sie vor allem immer auf die dramatische Motivierung dieser Effekte und sonstiger alten Operngepflogenheiten hinweisen. Es scheint mir hier eine Verwechslung und Verquickung des historischen mit dem ästhetischen Gesichtspunkte vorzuliegen. Von jenem aus wird man denen, die in allem vorwiegend Oper sehen, meistens recht geben, und umgekehrt. Da unsere Untersuchung fast ausschliesslich historischer Natur sein soll, werden wir von Anfang an geneigt sein, der erstgenannten Richtung zuzustimmen, zumal es sich für uns darum handelt, zu erkennen, wie das Neue geworden ist und woran Wagner anknüpfen konnte. Sollen diese Verbindungsfäden mit der Oper gezeigt werden, so hat man sich zunächst an diese äusseren Aehnlichkeiten zu halten, da Wagner, der in der von uns behandelten Epoche mitten im praktischen Operngetriebe stand, von ihnen naturgemäss ausgehen musste. Wir werden aber im Verlaufe der Darlegungen sehen, dass er sich immer mehr — wenn auch nie ganz — von ihren Gepflogenheiten loszulösen vermochte. Eine ästhetische Würdigung der einzelnen Werke hätte ein ganz anderes Verfahren einzuschlagen und mehr von innen heraus zu analysieren. Es soll indessen damit nicht bestritten sein, dass es in allen diesen Uebergangswerken eine Reihe von Stellen gibt, die entweder nur rein opernmässig oder nur im Sinne des späteren Musikdramas zu werten sind.

Kehren wir nach dieser prinzipiellen und notwendigen Auseinandersetzung, die gerade bei Gelegenheit der Besprechung des Operneffektes am besten zu geben war, wo sich innere und äussere Betrachtung am schärfsten scheiden, zum „Holländer“ zurück, so lassen sich von dem eben angedeuteten Standpunkte aus als Operneffekte der Schiffsspuk der grossen Chorszene zu Beginn des dritten Aktes, wie überhaupt alle Schiffsszenen,[1]) anführen, ebenso der Eintritt des Holländers im 2. Akte, und als peinlichsten Rest der alten pompösen Ausstattungsoper die Apotheose am Schlusse, die für uns heute fast unerträglich wirkt. Es ist aber nicht die Verwendung derartiger Effekte allein, die noch an die alte Oper gemahnen: auch sonst fehlt es im

[1]) Lichtenberger betrachtet so a. a. O. S. 97 den „Holländer“ als „Theaterstück“ mit dem verwünschten Schiff als Hauptperson.

„Holländer“ nicht an Opernelementen. Ja, ihre noch so überaus grosse Zahl lässt ihn deutlich als einen ersten Anlauf zu einer neuen Entwicklung, aber noch nicht als mehr erscheinen. Die Opernform, die auch äusserlich noch in der Partitureinteilung gewahrt ist, schimmert noch an allen Ecken und Enden deutlich durch die Anlage des ganzen durch. Die häufig sich einstellenden Lieder geschlossenen Charakters wie das des Steuermanns, der Spinnerinnen, die Ballade usw. beweisen deutlich, wie sehr noch der Stoff mit der Opernbrille, um Wagners eigenen Ausdruck zu gebrauchen,[1]) angesehen war. Auch sonst zeigt sich die Neigung zu den alten Opernformen, z. B. in dem Duett zwischen Daland und dem Holländer im ersten Akte mit der ganz opernhaften elegischen Selbstbetrachtung des Holländers „Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich“, der Arie Dalands im 2. Akte, die noch ganz scharf in konventioneller Manier Rezitativ und Arie trennt, der Cavatine Eriks im 3. Akte. Die alten Gewohnheiten der Wortwiederholung fehlen nicht, so gleich zu Anfang bei Dalands Worten „Wer baut auf Wind, baut auf Satan's Erbarmen“; auch sich entsprechende Refrainverse trifft man an, z. B. Eriks Schlusswendung in dem Dialoge zwischen ihm und Senta im 2. Akte: „Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht, — sag', Senta, wer dann für mich spricht?“ die sich fast wörtlich wiederholt.[2]) Besonders die Daland- und Erikpartieen sind in diesen überkommenen Formen gehalten.

Sie sind auch in der Charakteristik noch am wenigsten über das Opernschema hinausgekommen. Eben die so wenig klare und sichere Zeichnung des Erik — wir erinnern uns, dass er die einzige Eigenschöpfung Wagners in diesem Drama war — hat auch auf das Verhältnis der Senta zu ihm und damit auf eines der Grundprobleme des Werkes überhaupt eingewirkt. Die Unklarheit dieser Beziehungen, die Wagner in der „Mittheilung an meine Freunde“ selber als erster erkannt zu haben scheint, wenn er von dem unentschiedenen Gefüge der Situationen[3]) spricht, hat zu Ausdeutungen mehr oder weniger gewaltsamer Art Anlass gegeben. Lichtenberger[4]) hat auf das Charakteristische des Vorhandenseins einer solchen Literatur überhaupt hingewiesen. In allem sehen wir, wie wundersam altes und neues sich im „Holländer“ mischt.

[1]) IV 319. [2]259. [2]) I 343. [2]274. [3]) IV 329. [2]267.
[4]) a. a. O. 91, Anm. 1.

1. Kapitel.

„Die Sarazenin“ und „Die Bergwerke zu Falun“.

Wie wenig prinzipiell der Schritt zum neuen Drama war, erkennen wir deutlich an dem folgenden Werke, der „Sarazenin“.[1]) Von ihr ist uns ein vollständiger Entwurf erhalten,[2]) bei dem nur nicht ganz klar ist, ob wir den ersten Plan vom Winter 1841 oder den für die Schröder-Devrient ausgeführten Dresdener von 1843 vor uns haben. Doch scheinen sich die meisten Autoren, so auch Glasenapp[3]), für das erstere zu entscheiden und auch Wagner gedenkt in seinen autobiographischen Mitteilungen des Werkes immer in der Pariser Zeit.[4]) Anderenfalls würden wir ein gewichtiges Zeugnis dafür haben, wie sehr auch noch der Dichter des „Tannhäuser“, der kurz zuvor am 22. Mai 1843 im Textbuch vollendet worden war,[5]) mit der Tradition zu paktieren verstand. Abgesehen von diesem Entwurfe gibt Wagner uns in der „Mittheilung an meine Freunde“[6]) und in seiner Autobiographie[7]) Inhaltsangaben — und in letzterer sogar eine ziemlich genaue — des Planes, die im wesentlichen miteinander übereinstimmen. Zu einem besseren Verständnisse des folgenden sei der Inhalt hier kurz rekapituliert.

Im Mittelpunkte der Handlung steht die Sarazenin Fatima, eine natürliche Tochter Kaiser Friedrichs II., in der der Geist ihres Vaters, einer Lieblingsgestalt Wagners, verkörpert sein soll und die durch ihr zauberhaftes, mit dem Schleier des Geheimnisses umhülltes Auftreten den im schwelgerischen Geniessen erschlafften Hohenstaufen Manfred aus seiner Untätigkeit zu reissen versteht. Sie veranlasst ihn dazu, durch öffentliche Beschimpfung des päpstlichen Parteigängers Burello, der seine Hand nach dem Erbe des Hohenstaufen auszustrecken wagt, einen offenen Bruch mit diesem herbeizuführen, der den päpstlichen Bann zur Folge hat. Manfred muss zwar mit seinen Anhängern — unter ihnen wird ein Lancia

---

[1]) An Stelle dieses Titels finden wir, besonders in älteren Büchern, den falschen „Manfred“ (wohl durch den Bericht in der „Mittheilung“ veranlasst), so z. B. bei Lichtenberger, z B. S. 100 oder 102.

[2]) XI 230 ff. Zuerst veröffentlicht „Bayreuther Blätter“ 1889, S. 1 ff.

[3]) I 429 ff.

[4]) vgl. Anm. 6 und 7.

[5]) vgl. z B. Kapp, S. 165.

[6]) IV 333 ff. [2]270 ff.

[7]) 2. Band, S. 284 ff.

namhaft gemacht — fliehen, aber unter dem begeisternden Einflusse der Sarazenin, welche die arabischen Bewohner des mitten im Kirchenstaate gelegenen Luceria, darunter ihren Oheim Ali, zu entflammen gewusst hat, gelingt es ihm, diese Stadt zu nehmen. Immer weiter drängt Manfred nun seine Gegner zurück bis er in Neapel zum König von Apulien und Sizilien gekrönt wird. Zu dem zauberhaften Weibe hat nun der Hohenstaufe, ohne die Schwester in ihr zu ahnen, eine leidenschaftliche Liebe gefasst: selbst zum Verzichte auf seine Macht wäre er willig, wenn er sie dadurch erwerben könnte. Fatima jedoch, die weiss, dass sie Manfreds Schwester ist, weist diese seine Werbungen aufs entschiedenste ab, wenngleich auch sie ihn mit heftiger und durch die gewaltsame Unterdrückung nur noch gesteigerter Neigung liebt. Ihr Zustand muss um so tragischer werden, als sie auch ihrem Jugendgeliebten, dem Sarazenen Nurredin, dem sie in herzlicher, wenn auch unleidenschaftlicher Liebe zugetan, Braut und Gattin sein möchte. Während sie ihm in glühenden Farben ihrer beider Zukunft in Arabien ausmalt, reift die Erkenntnis in ihr, dass es ihr, der Prophetin, nicht möglich sein werde, Weib zu sein.[1]) Dass sie dem durch Burello eifersüchtig und misstrauisch gewordenen einen Tag nach der Hochzeit, während der neue König Manfred vorbeizieht, zum Opfer fällt, macht nur einem an sich schon unmöglichen, an inneren Konflikten überreichen Dasein ein Ende. Durch ihren Tod — auch Nurredin ist dem Burelloschen Intriguespiel erlegen — ist das innere Leben des jungen Herrschers vernichtet. Eine trostlose Oede liegt vor ihm.

Wie gesagt, stimmt der Inhalt des eben erzählten Entwufes mit den sonstigen Erwähnungen bei Wagner im ganzen überein. Dass gewisse Nebenzüge und damit zusammenhängend einige Personennamen, so in der Autobiographie Lancia, Feretrio, Ali, Burello, in der „Mittheilung an meine Freunde“ noch dazu allerdings sogar Nurredin fehlen, darf man für um so natürlicher halten, als selbst das Personenverzeichnis des Entwurfes unvollständig ist: so ist der am Schlusse des ersten Aktes die Aechtung aus-

---

[1]) Dies Motiv ist allerdings nicht mit der erforderlichen Klarheit herausgearbeitet; doch sollte es an sich nicht bedeutungslos sein. Ernests überscharfe Kritik (a. a. O. S. 85 f.) dieser nach seiner Meinung „blutlosen“ Gestalt und besonders ihres Verhältnisses zu Nurredin trifft wohl kaum das Rechte.

sprechende Legat nicht aufgenommen,[1]) von dem Chore der Mönche und einigen Brüdern[2]) ganz zu schweigen. Beachtenswerter sind aber einige inhaltliche Differenzen. So wird in der Autobiographie anders exponiert. Wir hören hier, dass Fatima von ihrer sterbenden Mutter zu Manfred gesandt ist — im Entwurfe und in der „Mittheilung“ scheint sie aus eigenem Antriebe zu kommen — und von ihr die wunderbare Mission erhalten hat, ihn zur Tat anzufeuern, ohne sich ihm in Liebe zu ergeben. „Ob Fatima wissen solle, dass sie Manfreds Schwester sei, liess ich bei dem Entwurfe des Planes noch unentschieden.“ Glücklicherweise steht im Entwurfe und der „Mittheilung“ an Stelle dieser Unentschiedenheit das klare Wissen, was erst den bedeutsamen Konflikt in Fatimas Inneren möglich macht, während sie sonst einem ihr unverständlichen Fatum erläge. Die allerdings auffällige und wohl aus dem Bestreben nach Beschränkung auf die allerwichtigsten Hauptlinien erklärliche Fortlassung des Nurredin in der „Mittheilung“ brachte es mit sich, dass auch der Schluss dort geändert wurde. Fatima wird da nicht von dem eifersüchtigen Nurredin niedergestossen, sondern fängt einen „tödtlichen Stoss mit ihrer Brust“ bei einem Anschlage auf Manfreds Leben auf. Oder soll man in dieser Version eine grossartige Vereinfachung und engere Verkettung der Handlung sehen, die nun einer dritten Person, eines opernhaften lyrischen Gegenspielers, wie Nurredin, nicht mehr bedarf,[3]) nicht eine aus praktischen Gründen vorgenommene Auslassung? An einen Gedächtnisfehler ist in Anbetracht der genauen Inhaltsangabe in der weit späteren Autobiographie wohl kaum zu denken. — Endlich noch eine Abweichung in einem unwesentlichen Nebenpunkte. Er betrifft den Einzug Manfreds in Luceria. Nach der Autobiographie schleicht sich Manfred nach Beseitigung des päpstlichen Befehlhabers unter dem Tore in die Stadt, nach dem ausgeführten Entwurfe sprengt er durch das eingeschlagene Tor[4]) ein und der Statthalter Burello tritt ihm entgegen.

Nach Feststellung dieser Abweichungen folge ein Vergleich mit den Quellen. Wagner selbst führt nur, abgesehen von der

---

[1]) XI 236. [2]) XI 237.

[3]) Ernest meint a. a. O., Wagner habe den Nurredin deshalb in der „Mittheilung“ übergangen, weil er den wundesten Punkt seines Entwurfes erkannt habe.

[4]) XI 247.

in der „Mittheilung“[1]) erwähnten, nicht näher bekannten Zeichnung von Friedrichs II. arabischem Hofhalte, Raumer an, der jetzt nach Erscheinen der Autobiographie als Quelle feststeht,[2]) allerdings mit der Einschränkung, dieser sei ihm „zunächst“ zur Hand gewesen.[3]) Dass weitere Vorlagen heranzuziehen sind, hat Wagner angedeutet, wenn er, ebenfalls in der Autobiographie,[4]) von „ihm bekannten Sujets ähnlicher Art“ redet.

So hat Werner Deetjen,[5]) einer anregenden Notiz Glasenapps folgend,[6]) eine starke Einwirkung von Immermanns „Kaiser Friedrich II.“ bewiesen, wo auch ein Bruder die unbekannte Schwester, ebenfalls eine natürliche Tochter Friedrichs II. und einer Orientalin, liebt. Auch hier haben wir ferner ein Weib zwischen zwei Männern. Während aber bei Immermann Roxolane nur Enzius liebt, ist die Feinheit bei der Schilderung Fatimas das merkwürdige Zwittergefühl, wenngleich sie für Nurredin vorwiegend nur Mitleid empfindet. Auch ist Roxolanens Charakter bei Immermann ein grundverschiedener, sie ist keine begeisterte Prophetin. Und was den Hauptunterschied der beiden Dramen bildet: bei Wagner ist dieses Verhältnis das Zentralproblem des Werkes, während es bei Immermann nur peripherisch ist. Kaiser und Kardinal und die mit ihnen zusammenhängenden politischen Probleme stehen bei ihm im Mittelpunkte. Die Gefahr des peinlich wirkenden familiären, das einigen Mittelpartieen im Immermannschen Drama anhaftet, vermied Wagner glücklich dadurch, dass er keine so überragenden historischen Gestalten wie Friedrich II. auf die Bühne brachte. Sein Verhältnis zur Geschichte ist im Vergleiche zu Immermann weit glücklicher. Vielleicht hat aber dieser auch sonst, abgesehen von dem Hauptprobleme, eine gewisse Wirkung auf Wagner hervorgebracht. Vor allem durch seine grosse Auffassung des Hohenstaufischen Kaisertumes. Ein Satz wie: „Es kommen keine Kaiser mehr nach ihm“ im letzten Auftritte von

[1]) a. a. O.

[2]) Noch Koch konnte nur die Vermutung aussprechen. A. a. O. 1. Band, S. 342.

[3]) Autobiographie 1. Band, 284.

[4]) 1, 287.

[5]) a. a. O. S. 140 f.

[6]) a. a. O. I, 430 Anm. 1. Doch hat die Vermutung nach Glasenapp nicht an Wahrscheinlichkeit gewonnen.

Immermanns Drama[1]) konnte der inneren Zustimmung Wagners gewiss sein.

Muncker hat dann[2]) für das Problem der Fatima in ihrer Mittelstellung zwischen Prophetin und Weib an die „Jungfrau von Orleans“ erinnert. Ich möchte noch speziell auf die Parallele der beiden Monologe, zu Beginn des 4. Aktes bei Schiller[3]) und des 5. bei Wagner[4]) aufmerksam machen. Gemeinsam ist hier, dass eine ähnliche elegische Betrachtung der Heldin über das Verhältnis von Prophetin und Weib mit Musikbegleitung hinter der Szene vorgetragen wird.

Es war ein glücklicher Gedanke Kochs[5]) in bezug auf die Gestaltung von Anfang und Schluss des Dramas auf Raupachs „Manfred, Fürst von Tarent“ zu verweisen. Doch könnte man, über Koch hinausgehend, auch im einzelnen für die Schöpfung des Burello einen direkten Einfluss Raupachs annehmen, wenngleich die Grundlinien schon bei Raumer[6]) gegeben sind. Burello soll sich nach diesem verächtlich über Manfreds Herkunft ausgelassen und ihn als seinesgleichen bezeichnet haben. Das führen nun Raupach und Wagner in ähnlicher Weise aus. Es tritt bei beiden anstelle der verächtlichen Aeusserung das bestimmte Schimpfwort: „Bastard“.[7]) Auf die Vision Manfreds im 2. Akte[9]) könnte eine Stelle bei Raupach eingewirkt haben:[10])

„Es ziehn die Bilder meiner edlen Ahnen
Als Engel mir voran in Lichtesglanz.“

Sonst berühren sich die beiden Dramen nur noch darin, dass ein Lancia vorkommt und die Einnahme von Luceria eine Rolle spielt,

Ein Vergleich muss sehr zu Wagners Gunsten ausfallen. Während Raupach nicht mehr als einen dialogisierten Raumer bringt, sucht Wagner das Drama durch die Hinzufügung der durch

---

[1]) Immermann, Werke, 17. Theil, Berlin, Hempel, mit Einleitung von Robert Boxberger, S. 276.

[2]) a. a. O. 36.

[3]) Schiller, sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. 6. Band. Stuttgart und Berlin (0. J.), S. 301 ff.

[4]) XI. 256.

[5]) a. a. O. 1, 341 f.

[6]) a. a. O. S. 312 f.

[7]) Raupach a. a. O. S. 198 und XI 233.

[8]) Raupach 192.

[9]) XI 238.

[10]) Raupach 200.

Schiller und Immermann angeregten Haupthandlung mehr auf reinmenschliches Gebiet zu führen, und in der einfachen und übersichtlichen Fassung seiner Fabel übertrifft er seine Vorbilder noch bei weitem. Er scheut sich auch nicht, ihr zuliebe geschichtliche Tatsachen, an denen Raumer nicht zu rütteln wagte, wie den Tod des Burello, zu übergehen — bei Wagner überlebt er sogar noch Manfred — oder in freiester Weise umzustellen; so ist z. B. Burellos Begnadigung[1]) historisch viel früher anzusetzen und konnte jedenfalls nicht nach der Einnahme Lucerias erst geschehen, da Burello damals schon tot war. Nur in den historischen Grundzügen hat sich Wagner an Raumer gehalten, und schon für seine Namen reicht in der Ueberzahl von Fällen dieser nicht aus. So finden wir Feretrio und Ali nicht in der Quelle, Fatima natürlich am wenigsten, und Nurredin ist bei Raumer ein anderer, der nichts mit der Wagnerischen Figur zu tun hat, auch schon zeitlich viel eher auftritt.

Trotzdem ist diese Vermenschlichung und Vereinfachung des Stoffes in unserer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung nicht allzu hoch einzuschätzen: liegt eine solche doch schon im „Rienzi“ vor, wenngleich sie auch dort bei dem engen Anschlusse an einen künstlerisch bereits geformten Stoff, den Bulwerschen Roman, nicht so stark zu bewerten ist. Aber es fehlt nicht, was schwerer ins Gewicht fällt, an einer Reihe spezifisch opernhafter Züge in der „Sarazenin“, die ganz unorganisch in das Werk eingefügt sind. Es verlohnt sich, auf diese zahlreichen Momente im Stile der grossen historischen Oper aufmerksam zu machen.

Im ersten Akte ist zu nennen der sarazenische Nationaltanz[2]), im zweiten die Nona der Mönche,[3]) die Vision Manfreds,[4]) „das Glöckchen zum Morgengebet“,[5]) im dritten der Ruf von der Moschee zum Abendgebete,[6]) ebenso der zum Morgengebete am Schlusse des Aktes,[7]) im vierten die arabische Hochzeitsmusik,[8]) endlich im fünften Akte das Glockenläuten und der Gesang bei der Krönung, sowie der darauf folgende Umzug.[9]) Mit derlei z. T. ablenkendem Flitter suchte man damals Kolorit zu geben. Besonders gilt dies von den Mönchsgesängen, die ohne jedes innere Verhältnis zum Drama dastehen. Welch bedeutsame Rolle ist dagegen den Pilgern in „Tannhäuser“ zugewiesen! Hier in der

[1]) Raumer a. a. O. 312.

[2]) XI 230. [3]) XI 237. [4]) XI 238. [5]) XI 241. [6]) XI 245. [7]) XI 249. [8]) XI 255. [9]) XI 261.

„Sarazenin“ lassen sie sich nur aus einer romantischen Vorliebe erklären. Dazu aus der Neigung des Opernkomponisten, wohl oder übel in gewissen Abständen einen „charakteristischen“ Chorsatz einzulegen. Hier ist also deutlich ein Rückschritt gegen den „fliegenden Holländer“ wahrzunehmen, und man fühlt sich nicht selten, wie z. B. eben bei den Mönchsgesängen, an Meyerbeer, speziell die „Hugenotten“, erinnert.

Vielleicht ist überhaupt „die Sarazenin“ und nicht „Rienzi“ das Werk Wagners, das die stärkste Abhängigkeit von Meyerbeer zeigt. Diese Ausmalung des historischen Kolorites verdient um so mehr beachtet zu werden, als die heftigen Ausfälle gegen solche Art Musik in „Oper und Drama“ wie auf sie gemünzt erscheinen. Wagner führt da aus,[1]) wie man in der Verlegenheit, historische Musik zu geben, schliesslich darauf verfiel, die Kirchenmusik zu plündern. Seine im schärfsten satirischen Tone gehaltenen Ausführungen sollen natürlich direkt auf Meyerbeer gehen, der auch namentlich als der moderne Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes verhöhnt wird. Sie passen aber ebenso gut auf die „Sarazenin“. Auch in der Verwendung charakteristischer Volksmelodieen steht dieses Fragment im denkbar schärfsten Gegensatze zu der theoretischen Hauptschrift Wagners. Mit welch' beissendem Witze stellt er wenige Seiten vor der Verurteilung der historischen Musik[2]) die Praktiken Aubers, Rossinis und Meyerbeers an den Pranger, namentlich deren ruhelose Jagd nach Volksmelodieen.[3]) Es war bei Wagner dieselbe Sucht nach neuem, dasselbe Streben, aus dem langweiligen Einerlei der alten Oper herauszukommen, was ihn wie die Komponisten der „Stummen von Portici“ und des „Tell“ antrieb, nationale Weisen aufzunehmen. Gleich zu Anfang treffen wir in der „Sarazenin“ einen arabischen Nationaltanz an und hören im Verlaufe noch mohamedanische Moscheenrufe und sarazenische Hochzeitsmusiken.

Das opernhafte hat Wagner übrigens nicht nur in dem Titel „Oper in drei Akten“, sondern auch in den Ueberschriften „En-

[1]) III 337 [2]273. [2]) III 326 [2]264.

[3]) Auch rein literarisch verdient die Stelle beachtet zu werden. In ihrer klaren Anschaulichkeit und ihrem treffenden Witze tritt immer noch der Einfluss des Prosaisten Heine zutage, dessen Vorbilde gerade bei satirischer Schilderung sich Wagner niemals hat ganz entziehen können. Zwischen derartigen Ausfällen und den positiven grundlegenden theoretischen Ausführungen besteht ein klaffender Stilunterschied.

semble“,[1]) „Finale“,[2]) „Quartett“[3]) offen zugegeben, Bezeichnungen, die vom „Tannhäuser“ ab verschwinden. Die Aktschlüsse, vielleicht mit Ausnahme des dramatisch bedeutsamen letzten, sind ebenfalls alle durchaus im Sinne der Oper angelegt, es sind meist begeisterte oder wie Wagner selbst einmal[4]) sagt „enthusiastische“ Schlusschöre. Ferner sind abgesehen von den beiden Hauptgestalten Manfred und Fatima, die doch auch nicht recht zum Leben gelangen wollen, alle Personen ganz im Opernschema stecken geblieben: Schemen ohne ausgeprägte Individualität. Man denke an die Lancia, Ali, Feretrio und sogar an Nurredin.

Metrisch waren die mehr rezitativischen Partieen nach Wagners damaliger Gepflogenheit wohl in Jamben geplant. Darauf scheint der Rhythmus mancher Sätze hinzudeuten. Einige Beispiele seien angeführt, wobei ich die Verse nach ihrem Rhythmus abzusetzen suche.

„Hast dem Gesang du zur Genüge zugehört?“[5])
„Wer trug mich übers Meer zum fernen Palmenstrand?
Wer haucht mir diesen Kuss aus schöner Heimath zu?
Der Lohn, den ich Dir einst verheissen als wir,
Zwei Kinder, träumend unter Palmen lagen,
Der Lohn, er soll Dir werden!“[6])
„Wenn du dich stellst, gehst du in dein Verderben!“[7])
„Du irrst, Manfred! Ich bin von dieser Welt;
Doch ausgesandt, zu Glück und Grösse dich zu führen!“
„Zurück Manfred! entweihe nicht die Stunde der Begeisterung!“[8])
„So sahst du sie noch nicht?
Mit keinem Auge.“[9])
„Ihr wisst es, was ich von euch fordere;
gehütet werde diese Stadt, als ob
der Feind vor ihren Thoren läge.“[10])
„Entsetzlicher, zurück! Ich bin dein Glück,
so lange ich dich fliehe.“[11])
„Bei Manfred war sie diese Nacht. — Nicht ich
allein — die Wachen haben sie gesehen!“[12])

An opernhaften Elementen fehlt es also nicht; andere Züge zeigen indes das Fragment im Gefolge des „fliegenden Holländers“.

---

[1]) XI 233, 243, 260. [2]) XI 235. [3]) XI 253. [4]) XI 249. [5]) 232. [6]) 234. [7]) 236. [8]) 239. [9]) XI 240.
[10]) XI 241. Hier setzt Wagner selbst schon den Vers ab.
[11]) XI 244. [12]) XI 251. [13]) XI 259.

Schon das Hauptproblem, Fatimas Stellung zwischen Manfred und Nurredin: das Weib zwischen zwei Männern. Weiterhin weisen Nurredin und Erik eine gewisse Verwandtschaft auf, die freilich grossenteils im Stimmcharakter der Rolle gegeben ist. Noch ein anderer Zug weist der „Sarazenin" ihren Platz beim „Holländer" an: Das ist die Bedeutung der Ballade. Sie würde, wie schon M. Koch in seiner Wagnerbiographie bemerkt hat,[1]) ein musikalisches Grundmotiv des Werkes abgegeben, also die im „Holländer" eingeschlagene Richtung fortgesetzt haben. Dazu kommen noch einzelne, unwesentlichere Parallelen, so die schlaftrunkene Wiederholung eines Liedrefrains beim Liede des jungen Seemanns wie bei Nurredins Sarazenensang.[2])

Aber noch speziellere sprachliche und sachliche Anklänge lassen sich in der „Sarazenin" bemerken. Auf die Verwandtschaft des „Frageverbotes" mit „Lohengrin" hat schon der erste Herausgeber des Fragmentes, H. v. Wolzogen,"[3]) hingewiesen. Einen inhaltlichen Zusammenhang mit den „Siegern" und „Parsifal", den er ebenfalls andeutet, vermag ich freilich nicht zu sehen. Reichlich hingegen sind die wörtlichen Anklänge an spätere Werke. So finden wir die Wendung „Genossen meiner Schmach"[4]) fast wörtlich im „Lohengrin" wieder.[5]) „Sie weihte dich dem Verderben"[6]) klingt an die Worte der Erda im „Rheingold" an: „Rettungslos dunklem Verderben weiht dich sein Gewinn",[7]) während das „als König dich zu grüssen"[8]) an des Gurnemanz' Worte im 3. Akte des „Parsifal"[9]) gemahnt. Mögen derartige Parallelen z. T. gesucht erscheinen, sie zeigen doch, wie sich allmählich die individuelle Diktion Wagners ausbildet. Dazu gehören auch Wendungen wie: „Ha! Woran wagst du mich zu mahnen?"[10])

Aufschlussreich ist für unser Problem, dass dieser wirksame und im tiefsten Kern nicht wertlose Plan unausgeführt blieb. Neben dem äusseren Grunde, dass die Schröder-Devrient den Stoff bei dessen erneuter Inangriffnahme[11]) ablehnte, mag wohl die in vielen Aeusserlichkeiten grosse Verwandtschaft der „Sarazenin" mit der historischen Oper Meyerbeers Wagner von einer

[1]) a. a. O. 1, 344.
[2]) XI 246.
[3]) a. a. O. 5.
[4]) XI 241. [5]) II 105 [2]80. [6]) XI 236. [7]) V 342 [2]261. [8]) XI 253.
[9]) X 484 [2]370. [10]) XI 232. [11]) IV 341 [2]277.

der Vollendung abgeschreckt haben. Es ist bezeichnend, dass er einen derartigen Plan wohl noch fassen konnte, aber nicht mehr ausführte.

Noch ein zweiter Entwurf, ebenfalls aus der letzten Pariser Zeit, zeigt sich in seiner Anlage als durchaus opernhaft und kann so in Gemeinschaft mit der „Sarazenin" darlegen, wie wenig bewusst und prinzipiell Wagner seinem neuen Drama zuschritt. „Die Bergwerke zu Falun",[1]) vom 5. März 1842 nach der Datierung am Schlusse des Entwurfes,[2]) wären hier ganz zu übergehen, ständen sie mit Wagners eigener sonstiger Produktion in so loser Beziehung, wie es nach einer Lektüre der Autobiographie zunächst den Anschein haben könnte. Wagner sagt da nämlich nur[3]) — es ist die einzige Stelle seiner Schriften, wo er diesen Plan erwähnt —, dass er auf den Wunsch des jüdischen Komponisten Dessauer nach einem Libretto in der Art des „Holländers" seine Erinnerungen an Hoffmann geplündert und eilig einen Entwurf aufs Papier geworfen habe. Allerdings setzt Wagner bedeutsamerweise hinzu, dass die Gestaltung des Stoffes „vollkommen nach Wunsch"[4]) geraten sei.

Begreift sich somit aus dieser Entstehungsweise der erneute Rückfall in die alte Operntradition, der sich auch hier schon äusserlich in den Bezeichnungen „Duett", „Ensemble" usw. kundtut, so ist doch etwas mehr von Wagners künstlerischer Eigenart in dieses Fragment übergegangen, als es zunächst scheint und selbst in seiner Absicht liegen mochte. Schon die Quellenwahl ist sehr bezeichnend. In ihrer Benutzung und Ummodelung zeigen sich Wagners spezifische Eigenheiten. Wir werden das Fragment dennoch nicht mit M. Koch überschätzen,[5]) der die Stoffwahl aus dem tiefsten Innern Wagners zu motivieren sucht und schwerwiegende Gründe für die Nichtausführung herauszufinden sich bemüht. Diese werden uns nach der ernüchternden Angabe der Autobiographie kein Kopfzerbrechen mehr machen.

[1]) Zuerst 1905 von Ermisch a. a. O veröffentlicht. Die Angabe des Titels schwankt zwischen „von" und „zu" Falun; schon bei der ersten Veröffentlichung gibt das Register S. 347 und die Ueberschrift des Vorworts S. 168 „von" an, während über dem eigentlichen Entwurf S. 170 „zu" steht. Da letzteres auch der Titel in XI, S. III und 125 ist, scheint dies authentisch zu sein. Kapp 162 und Koch I 305: haben „zu", Istel 33 „von". Ernest erwähnt den Plan überhaupt nicht!

[2]) XI 135. [3]) 1, 288 f. [4]) 1, 289.

[5]) Koch I 306.

Die Aeusserung des Dichters verweist uns auf eine ganz bestimmte Quelle. Dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, dass man bei diesem Entwurfe bisher immer den engsten Anschluss an Hoffmann angenommen hat.[1]) Nun ist ja eine ziemlich weitgehende Abhängigkeit in der Tat nicht wegzuleugnen, aber über den gemeinsamen scheint man die abweichenden Züge vergessen oder unterschätzt zu haben. Allerdings macht Hedwig Guggenheimer in ihrem Aufsatze über E. T. A. Hoffmann und Wagner auf einige wesentliche Unterschiede aufmerksam,[2]) wie z. B. dass Wagner natürlich die ergreifende Schlussszene der Auffindung des Verunglückten nach 50 Jahren weggelassen hat. Ferner[3]) betont sie mit Recht, wie dramatisch wirksam das Scheinmanöver des alten Pehrson, die Verlobung der Geliebten mit einem Fremden, bei Wagner zu einem wirklichen Konflikte umgestaltet ist: nämlich durch die Schöpfung eines Nebenbuhlers, dem die Braut durch ein Missverständnis versprochen wurde. Doch sind damit die Aenderungen, die Wagner an dem Stoffe vornahm, lange nicht erschöpft. So verdient es z. B. Hervorhebung, dass er seine sonst so rühmlich bekannte Fähigkeit, zu konzentrieren und zusammenzufassen, Züge verschiedener Personen auf eine zu übertragen, auch hier angewandt hat. Ich denke vor allem an die Gestalt des Joens,[4]) in den drei Hoffmannsche Personen eingegangen sind, neben Joens selbst der alte Steuermann und Eric Olawsen. Den Grundcharakter hat der Hoffmannsche Joens, der somit schon richtig durch die Namenswahl als der dominierende Teil erscheint, hergegeben. Er ist es, der den melancholischen Elis aus seiner trüben Stimmung zu reissen sucht.[5]) Die Traumerzählung vom ausgetrockneten Meeresgrunde[6]) stammt aber aus einer Unterredung des Elis mit dem Steuermann[7]), der wie der Joens Wagners auf das Unheilbedeutende solchen Traumes hinweist. Der Unterschied zwischen beiden Dichtern ist nur der, dass es sich bei Hoffmann um einen Traum des Steuermanns, bei Wagner aber des Elis handelt. Olawsen endlich ist der

[1]) vgl. z. B. Golther, Einleitung, S. 198.
[2]) a. a. O. 187.
[3]) a. a. O. 188 f.
[4]) Bei Koch I 307 fälschlich „Jens“ genannt.
[5]) E. T. A. Hoffmann, sämtliche Werke in 15 Bänden, herausgegeben von E. Grisebach. 6. Band. Leipzig (0. J.), S. 170.
[6]) XI 127.
[7]) Hoffmann 179.

Fremde,[1]) mit dem Ulla zum Scheine verlobt werden sollte, um den schüchternen Elis zu einem Geständnisse zu zwingen. Bei der geringen Rolle, die die drei genannten Personen bei Hoffmann spielen, ist man allerdings beinahe versucht, von einer Neuschöpfung Wagners zu reden,[2]) doch bleibt vor allem die Abhängigkeit von dem Hoffmannschen Joens bestehen. — Aber noch eine andere Figur zeigt eine derartige Verschmelzung, diesmal aus nur zwei Hoffmannschen Gestalten: Pehrson, dem anstelle des Obersteigers die Erzählung von Torberns Vergangenheit in den Mund[3]) gelegt ist. Umgekehrt ist ein einmaliges Geschehnis bei Hoffmann von Wagner geteilt worden: Das von Gesang begleitete Auftreten der Bergleute, deren Lied in schlichter, einfacher Weise den Segen des Bergbaus preist[4]) und das Wagner unter Einfluss des Ensemblezwanges auf Anfang und Ende seines ersten Aktes verteilt.[5]) Von sonstigen Abweichungen ist zu erwähnen, dass die Worte Torberns im zweiten Akte neu sind: „Deines Schwur's bedarf's hier nicht. Du bleibst uns auch ohnedem treu, wenn sich dein Blick einmal erschlossen."[6]) Damit ist eine weit stärkere Abhängigkeit des Elis von den Elementarmächten angedeutet. Dass im dritten Akte bei Wagner die Kontraste viel schärfer aufeinander stossen als in der epischen Vorlage, erklärt sich wohl grösstenteils aus der Natur des Dramas — oder wie man besser sagen wird, der Oper, die dazu neigen musste, die heiteren Szenen der Hochzeitsbräuche stärker zu betonen und somit zu der Katastrophe in schärferen Gegensatz zu bringen. Gerade hier lohnt ein näherer Vergleich, weil man an dieser Stelle so recht die Entstehung eines Opernbuches und damit seine charakteristischen Eigenschaften verfolgen kann.

Hoffmann lässt[7]) den Hochzeitstag, denn um ihn handelt es sich hier, mit einem Gespräche zwischen Elis und Ulla beginnen. Der Operndichter schiebt noch drei Szenen vorher ein. Zunächst muss der Braut ein Ständchen gegeben werden, als gute Akt-Introduktion. Dann folgt eine typische Arie Ullas, zunächst ein

[1]) Hoffmann 187.

[2]) wie das auch Koch I 307 und Ermisch 169 nicht ganz korrekt getan haben.

[3]) Hoffmann 186.

[4]) Hoffmann 180.

[5]) XI 126 und 129. [6]) XI 131.

[7]) Hoffmann 192.

Gebet und die aus tausend anderen Arien bekannten Reflexionen über ihren jetzigen Zustand, wobei man schon in dieser verhältnismässig kurzen Skizze den Uebergang wahrzunehmen glaubt zu dem schnellen Schlusssatze: „Jetzt sei er gänzlich wieder hergestellt; er gehöre nur ihr. Oh, welcher glücklichen Zukunft dürfe sie entgegensehen.“[1]) Hieran schliesst sich eine Szene zwischen ihr und Pehrson, die weniger Eigenart hat. Erst jetzt setzt also Hoffmann ein, an den sich Wagner in dem Dialoge — hier noch Duett genannt — der beiden Brautleute aufs engste angeschlossen hat. Die darauf folgende heitere Kontrastszene ist bei Wagner dadurch verschärft, dass sie zeitlich zusammengedrängt ist, die Gegensätze sich also rascher ablösen. Dann ist sie aber auch dreister und toller gehalten, besonders Joens bringt diesen Ton in die Szene. Man spottet über den ausbleibenden Bräutigam, Joens singt recht opernhaft „ein munteres Lied,“[2]) wie's auf seiner Hochzeit einmal zugehen müsste. „Man tanzt und jubelt“. „Plötzlich“ dann die Katastrophe. Einigermassen auffallen kann es, dass Wagner den Johannistag, der ausdrücklich bei Hoffmann als Hochzeitstag[3]) genannt wird, nicht als Stimmungsmoment verwertet hat, besonders, wenn man bedenkt, was Wagner später in den „Meistersingern“ diesem Motive zu entlocken wusste. Dass schliesslich der Preis des Meeres z. B. in dem „Matrosenliede“ des Joens[4]) und der starken Sehnsucht selbst des Elis nach dem Meere, die bei Hoffmann nicht betont wird und hier ihren Ausdruck in dem Schlussensemble des Duettes zwischen Elis und Joens findet „Auf dem Meer, auf dem Meer ist Freiheit allein!“,[5]) von Wagner ganz anders unterstrichen wird, darf bei dem Komponisten des eben vollendeten „Holländers“ nicht allzusehr wundernehmen, zumal sich auch sonst seine enge Nachbarschaft stark bemerkbar macht: die Aehnlichkeit war ja auch vom Auftraggeber gefordert. So scheint mir, nachdem man auf die Verwandtschaft zwischen Ulla, Elis und Joens einerseits und Senta, dem Holländer, Erik andererseits schon hingewiesen hat,[6]) die Gestalt des Pehrson nicht allzuweit von der Dalands abzuliegen, wenn er auch im ganzen sympathischer geschildert ist.

[1]) XI 133.
[2]) XI 135.
[3]) a. a. O. S. 192.
[4]) XI 126. [5]) XI 128.
[6]) vgl. Koch I 307.

An den kommenden Tannhäuserdichter haben schon Hedwig Guggenheimer wie M. Koch in der Schlussszene des 2. Aktes erinnert,[1]) wo wie im dritten „Tannhäuser"-Akte den Helden ein Ruf aus der realen Welt verbunden mit dem Gedanken an die reine Geliebte vor höllischem Spuke bewahrt. Unverständlich ist mir, wie Koch in seiner Wagnerbiographie[2]) behaupten kann, die Gestalt des Torbern hätte Wagner wohl dramatisch nicht gut beleben können; mit aus diesem Grunde habe er die Komposition aufgegeben. Durch die Autobiographie sind wir ja inzwischen dahin belehrt, dass wir es hier mit einem Auftrage zu tun haben und der Plan unausgeführt blieb, weil der zweite Akt der Pariser Oper zu grosse szenische Schwierigkeiten gemacht hätte. Abgesehen davon braucht man aber nur an Marschner zu erinnern, um die Koch'sche Behauptung zu widerlegen. Ueberhaupt gemahnt das Werk auch sonst stark an diesen, besonders an „Hans Heiling" durch seine Bergromantik und einige Hochzeitsmotive des 3. Aktes. Man könnte sich sehr wohl eine Vertonung dieses Planes im Sinne der Marschnerischen Musik denken.

Wir haben beobachten können, wie auf der einen Seite die durchaus opernhafte äussere Struktur wenigstens z. T. auf die Bestellung zurückgeht, anderseits aber Quellenwahl, Umbildung, Konzentration des Stoffes und verschiedene „Holländer"-Elemente einer gewissen inneren Anteilnahme Wagners zuzuschreiben sind. Weiter ist natürlich diese Anteilnahme nicht gegangen, eine Vertiefung der Charaktere über Hoffmann hinaus nirgends angestrebt. Es zeigt uns dieser Entwurf und zumal seine wirkungsvollen, (wenn auch besonders im 2. Akte mit dem obligaten herbeigezerrten Chore „Glück auf!"[3]) opernhaften) Aktschlüsse Wagner auf der Höhe eines guten und geschickten Opernlibrettisten.

Aber er wollte darüber hinaus kommen. Eine Etappe auf diesem Wege nach aufwärts bedeutet nun wieder der „Tannhäuser". So gewaltig der Sprung scheint, wenn wir von der „Sarazenin" und den „Bergwerken" kommen, so ist doch der Schritt vom „Holländer" aus gesehen technisch kein so übermässig grosser. Wir können uns hier kürzer als bei dem richtunggebenden „Holländer" fassen. Das Textbuch zeigt im ganzen noch die alte uncharakteristische, wenn auch schon in vielen

[1]) Koch I 307. Guggenheimer 189.
[2]) Koch I 307.
[3]) XI 132.

Einzelzügen gebesserte Opernsprache mit ihren kurzen Reimversen und dazwischen liegenden rezitativartigen Jamben. Opernhafte Aktschlüsse, mit Ausnahme des in die Zukunft weisenden dramatischen des zweiten Aktes, begegnen noch, man denke an das Septett im ersten Akte und den grossen Chor am Schlusse des Werkes, der bei aller ästhetischen Bedeutsamkeit historisch in der Opernform verankert ist.[1]) Sonst macht sich eine noch starke Neigung zu geschlossenen Formen bemerkbar, worauf allerdings der Stoff führte, der aber sicher mit aus diesem Grunde instinktiv gewählt war: so bei der Venushymne, dem Hirtenliede, den Pilgerchören und den Liedern der Sänger mit ihrem rezitativartigen Eingange und ariosen zweiten Teile.[2]) Andere formal geschlossene Stellen lassen sich aber nur als Operngepflogenheit erklären; ich denke besonders an das Duett zwischen Tannhäuser und Elisabeth im zweiten Akte, an die Antrittsarie Elisabeths oder das bekannte Lied Wolframs im 3. Akte.

Natürlich ist auf der anderen Seite das Neuartige des „Holländers“ fortgesetzt und z. T. schon verfeinert, so sicher die Motivbehandlung, die im „Holländer“ noch etwas trocken und starr war.[3]) Die schon dort beobachtete Entwicklung des Duettes zur Szene findet sich besonders in dem grossen Eingangsduett Venus-Tannhäuser. Und für das Zusammengehen von Wort und Ton gibt die grosse Erzählung Tannhäusers im dritten Akte schon ein vollendetes Beispiel.

Um so verwunderlicher nehmen sich neben derartigen Neuerungen alte Gepflogenheiten wie die noch vorhandenen Wortentsprechungen, z. B. „Gepriesen sei die Stunde“ und „Ich fleh' für ihn“ aus.

Was die Gestaltung der einzelnen Charaktere betrifft, so treten nur Tannhäuser und Elisabeth ganz entscheidend aus dem Opernrahmen heraus. Sie bringen etwas unerhört Neues in ihrer genialen psychologischen Erfassung und sind überhaupt den besten Gestaltungen Wagners beizuzählen. Die übrigen sind fast sämtlich konventionell geblieben oder auf den Bühneneffekt berechnet. So z. B. der ganz blass geratene Landgraf, ein rechter

[1]) Bulthaupt (a. a. O. S. 102) z. B. empfindet ihn auch ästhetisch als Theatercoup.

[2]) vgl. z. B. Adler, S. 84.

[3]) Chamberlain (Drama S. 44) urteilt ähnlich, wenn er von der „Dürre des musikalischen Lebens“ spricht.

Opernbass. Und eine Figur wie die reichlich sentimentale Wolframs verrät ganz entschiedene Konzession an das Publikum; ihr sind auch fast alle populär gewordenen Melodien zugeteilt. Der blasse und unhistorische Walther von der Vogelweide hat Wagner selbst später so gestört, dass er ihn für die Pariser Fassung gestrichen hat. Und eine für das Drama so wichtige Gestalt wie Venus fand er derart flüchtig opernhaft angelegt, dass er ihre Szene ganz neu schaffen musste. Besser ist unter den sonst nur als Folie gehaltenen Episodenfiguren lediglich der kriegerische Biterolf geraten.

Dann noch ein kurzes Wort über den Operneffekt. Dem historischen Blicke erscheinen noch die ganze Art des gewählten Milieus, das szenische Gepränge, die pomphaften Aufzüge (zu denen im zweiten Akte leider auch ein ziemlich konventioneller Marsch ertönt), die Herdenglocken, die Hirtenschalmei, die Pilgerchöre, der Jagdzug (hier sogar noch recht äusserlich und von dem Drama ablenkend), vor allem aber das Eingangsballett im Venusberge und die plötzliche Umwandlung in das Maiental als Einwirkungen der historischen grossen Oper, nur sind deren Elemente vertieft und mehr dem Drama eingegliedert, als z. B. in der „Sarazenin". Die äussere Anregung kam auch im „Tannhäuser" noch ziemlich sicher von dieser in „Oper und Drama" von Wagner so scharf verfolgten Richtung her. Chamberlain (Wagner, S. 356) sucht den „Tannhäuser" schon stark von der Oper abzurücken, geht aber in dessen Bewertung zu weit, wenn er sagt: „Die Chöre erhalten eine hohe dramatische Bedeutung und treten nicht ein einziges Mal unmotiviert opernhaft auf, wie z. B. der Spinnerinnenchor im Holländer". Ich wüsste zwischen letzterem und z. B. dem Huldigungschor beim Einzug in die Wartburg keinen prinzipiellen Unterschied namhaft zu machen.

Ein Satyrspiel zum „Tannhäuser" würden nach Wagners damaligem Empfinden[2]) die „Meistersinger von Nürnberg" geworden sein, ihr erster Entwurf[3]) fällt in die hier behandelte Epoche, nach Marienbad, Sommer 1845[4]). Die Betrachtung dieser Skizze von unserem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus ist höchst bedeutsam und zu einem wirklichen Verständnisse des vollendeten Werkes unerlässlich. Denn wenn uns unter den

[1]) Bulthaupt a. a. O. S. 99 ist ähnlicher Meinung.
[2]) vgl. IV 349 [2]284.
[3]) XI 344 ff. [4]) XI 355.

späteren Werken Wagners „die Meistersinger“ am meisten opernhaft anmuten, so hat das darin seinen Grund, dass bei aller inneren Vertiefung der Hauptgestalt und Verfeinerung im einzelnen die Grundstruktur des ersten Entwurfes, der noch halb und halb aus der Opernzeit stammt und gegenüber dem „Tannhäuser“ einen offenkundigen Rückschritt bedeutet, beibehalten ist. Das letztere zeigt sich schon darin, dass Wagner wieder einen schon geformten Stoff als Quelle wählte,[1]) diesmal sogar eine Oper, Lortzings Hans Sachs, die ihrerseits auf dem Deinhardtsteinschen Drama fusst. Und Wagner hat jahrzehntelang diesen Plan als nicht allzu bedeutendes Produkt einer Laune angesehen, bis ihm durch eigene Schicksale die Gestalt des Sachs zum Erlebnis wurde und er nun mit ziemlich rascher Hand diese neue Figur der ihr eigentlich fremden Umgebung einfügte.

Ueber das Gemeinsame und Abweichende der verschiedenen Meistersingerfassungen ist schon häufig gehandelt worden, grundlegend zuerst von Sternfeld in dem Aufsatze „Der erste Entwurf der „Meistersinger von Nürnberg““[2]), dem Nachwort zu seiner ersten Veröffentlichung. Die Hauptänderung betrifft eben die Gestalt des Hans Sachs, und zwar vor allem dessen Liebe zu Evchen, die im Verlaufe des Stückes sich zu einer ruhigen Resignation abklärt. Um dieses Verhältnisses willen musste eine wichtige Dialogszene neu geschaffen werden, die zwischen Sachs und Eva im zweiten Akte. Eine zweite bedeutende, wenn auch nicht so fundamentale Aenderung ist in der Schilderung der Umwelt vorgenommen. Während Wagner im Marienbader Entwurfe seine Kenntnis der Meistersingerei nach eigener Angabe[3]) aus Gervinus gezogen hatte, waren ihm inzwischen Wagenseil und Jak. Grimm bekannt geworden.[4]) Zeigt, wie erwähnt, besonders Sachs im vollendeten Werke eine ungewöhnliche Vertiefung, so ist an der Gestalt des Walther von Stolzing, vielleicht auch im ausgeführten Drama noch der konventionellsten und opernhaftesten unter den Hauptfiguren,[5]) wenigstens in Einzelheiten gebessert und so eine Befreiung vom Opernschema angestrebt. Z. B. in der Schlussszene des ersten

[1]) Es muss allerdings wundernehmen, dass Wagner selbst in der „Mittheilung“ dieser seiner Quelle mit keiner Silbe gedenkt. Vgl. Ernest 275.

[2]) „Musik“ 1, S. 1810.

[3]) Autobiographie II, 115.

[4]) Autobiographie III, 294.

[5]) Kapp a. a. O. 208 ist derselben Meinung.

Aktes, auf die Sternfeld schon verwiesen hat. An Stelle des späteren aristokratischen Hohnes über das kleinliche Getriebe der Meistersingerei steht in dem ersten Entwurfe noch ein ziemlich klägliches Bitten um Aufnahme.[1])

Andere Abweichungen betreffen die Opernform. So geringfügig sie sind, zeigen sie doch ein gewisses Streben Wagners, sich von der opernhaften Grundanlage des Werkes im einzelnen zu befreien, beweisen aber auch, wie tief Wagner zunächst noch — 1845 — in der Oper stak. Wir hätten z. B. wahrscheinlich ein Duett mehr gehabt, wenn zu Beginn des 3. Aktes[2]) Sachs zusammen mit David das Schusterlied singt. Allerdings scheint dafür an Stelle des jetzigen Quintetts nur ein Terzett zwischen Sachs, Walther und Evchen[3]) vorgesehen zu sein.[4]) Der grosse Umzug mit Pfeifern[5]) am Schlusse des ersten Entwurfes zeigt weiter die deutlichste Abhängigkeit vom alten Opernstile.

Einen entscheidenden Schritt vorwärts tun wir aber bei dem gleichzeitig mit den Meistersingern konzipierten „Lohengrin“[6]) Entscheidend zunächst, was die Darstellung der Umwelt und damit zusammenhängend die sprachliche Gestaltung betrifft. Während die Meistersinger in ihrem eilig skizzierten Entwurfe voll historischer Ungenauigkeiten sind, gesteht Wagner selbst, dass Lohengrin das erste Werk sei, zu dem er eifrige historisch-germanistische Vorstudien gemacht habe.[7]) Jedenfalls sind diese weit gründlicher gewesen als beim Tannhäuser. Das prägt sich nun auch deutlich in dem Werke aus. Eingehend hat über einen Teil dieser Studien W. Golther[8]) gehandelt, der besonders auf Wagners Benutzung von Grimms Rechtsaltertümern verweist. Welche Oper hätte mit solcher Sorgfalt ein Kulturbild des 10. Jahrhunderts entworfen! Da sind wir mit einem Schlage aus dem Allerweltsstil und dem Opernmittelalter in das Gebiet peinlichster historischer Genauigkeit getreten. Eine für das Drama gewiss unwesentliche Figur wie die des Heerrufers mit solch liebevoller Feinheit auszuführen,

[1]) XI 346 f. [2]) XI 351.

[3]) Ich wähle die geläufigen Namen der letzten Fassung.

[4]) XI 352. [5]) XI 355.

[6]) Derselben Meinung, wenn auch aus ganz anderen Gründen, ist E. Ludwig a. a. O. S. 24 und 265.

[7]) vgl. IV 367 ²300.

[8]) „Lohengrin in seinem Verhältnisse zu den mittelalterlichen Kulturzuständen.“ Bayreuther Blätter 1886, 213 ff.

ist entgegen aller Operntradition. Zum ersten Male versucht es Wagner, schon durch die Sprache Kolorit zu geben, vor allem bei den Reden dieses Heerrufers, die voll Stabreim, Assonanz und feststehender Formeln sind.[1])

Aber noch weitere altdeutsche Züge lassen sich in der sprachlichen Gestaltung des Werkes aufweisen,[2]) in Wortwahl, Flexionseigentümlichkeiten und Satzbildung. So stossen wir auf eine Reihe archaischer Worte, z. B. in folgenden Sätzen:

„Mich irret nicht ihr träumerischer Muth“[3])
(in der alten allgemeinen Bedeutung)
„im Gottesgericht ein Kämpe für dich streite?“
„Wen kiesest du zum Streiter?
Vernehmet jetzt
den Namen ihres Buhlen!“[4])
„Macht Platz für Elsa, unsre Frau!“[5])
(in der alten Bedeutung „Herrin“)

„Kiesen“ ist nicht das einzige ungebräuchlichere Verbum; ausgesprochen mhd. ist im Lohengrin die Verwendung von „genesen“ (viel weiter gefasst als heute) und dem heute überhaupt nicht vorhandenen „wahren“ (= mhd. warn aufmerken auf etwas)[6]) in Sätzen wie „des Ritters will ich wahren“ und „wie sollt' ich da genesen?“ Endlich der häufige Gebrauch der Wendung „in Treu'“ auch „in Treuen“ (z. B. bei „wir glauben dir in Treuen“),[7]) das genau dem mhd. entriuwen entspricht.[8]) — Eine alte Flexionsform liegt z. B. in „geschmückt mit prächtigen Gewanden“[9]) vor. So heisst es ja auch später im „Siegfried“ „wärmte mit Kleiden den kleinen Wurm“[10]) oder in den Meistersingern „das zeigt sich an

[1]) vgl. darüber Golther a. a. O.
[2]) Auch der Musikhistoriker Adler spürt a. a. O. 116 in der Sprache den Uebergang zu der des späteren Wagner.
[3]) II 93 [2]70 Hermann Paul, Deutsches Wörterbuch. 2. vermehrte Auflage. Halle 1908, S. 368; Kämpe 283.
[4]) II 94 [2]71.
[5]) II 120 [2]92 Paul a. a. O. 175.
[6]) Müller und Zarncke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch. 3. Band. Leipzig 1861, S. 507.
[7]) II 128 [2]98.
[8]) vgl. Fries a. a. O. 39.
[9]) II 115 [2]88.
[10]) VI 127 f. [2]90.

den Kinden".[1]) Auch Wendungen wie „ein golden Horn zur Hüften"[2]) muten archaisch an. In „mit Treue pflag ich seiner grossen Jugend"[3]) haben wir das mhd., jetzt ganz ungebräuchliche starke Präteritum statt „pflegte",[4]) dazu die ungewöhnliche Genitivkonstruktion.[5]) Dies führt uns zu den syntaktischen Altertümlichkeiten, die besonders zahlreich sind, vor allem der übermässige Gebrauch des Genitivs, wo meist nhd. der Akkusativ gesetzt wird. So verbindet Wagner z. B. „genesen", das oben bei der Wortwahl schon erwähnt, mit dem Genitiv[6]), z. B. „dass nie des Unheils soll genesen, wer seiner Sendung zweifeln kann".[7])

Ein zweiter bedeutsamer Schritt zu Wagners reifem Stile betrifft den dramatischen Dialog, den der Dichter selbst als seine wichtigste Errungenschaft für das musikalische Drama bezeichnete.[8]) Ein solcher ist nämlich in der Oper, die eine entschiedene Neigung zum Selbstgespräch, zum Beiseite hat, kaum aufzufinden. Die Personen reden in dieser neben- aber nicht miteinander, jeder spricht mit sich oder singt vielmehr seine Gefühle in die Welt, d. h. das Publikum hinein, ohne den Partner zu beachten. Diese Gewohnheit lässt sich auch noch im „Holländer" deutlich wahrnehmen, wo z. B. die grössten Teile des Dialoges zwischen dem Holländer und Daland oder ihm und Senta monologischer Natur sind. Die Unterredungen zwischen Senta und Erik zeigen das andere Mittel, dem Dialoge zu entweichen, die Erzählung. Aehnlich ist ja auch in der Venusbergszene des „Tannhäusers" die häufig wiederholte Liebeshymne zu bewerten. Wagner bedarf noch dieser festen Form, um die Szene zu halten. Auch ist sie musikalisch in der Dresdener Fassung, die uns hier einzig angehen kann, noch stark im Sinne des alten Rezitativ mit eingelegten festen Melodien (z. B. „Geliebter komm', sieh' dort die Grotte") gehalten. Selbst die dem „Lohengrin" im Entwurfe unmittelbar vorausgehenden „Meistersinger" verdanken ihre wirk-

[1]) VII 322 ²240. [2]) II 92 ²70. [3]) II 89 ²67.

[4]) Schon Wolzogen a. a. O. S. 108 macht darauf aufmerksam.

[5]) Hermann Paul, Mittelhochdeutsche Grammatik. 8. Auflage. Halle 1911, § 264.

[6]) Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 1. Band. Leipzig. 1872, S. 856.

[7]) II 122 ²93.

[8]) IX 366 ²308 in der „Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung".

samste und beste Dialogszene (die zwischen Sachs und Evchen im 2. Akte) den sechziger Jahren. „Lohengrin“ bietet nun das erste bedeutende Beispiel einer oder vielmehr gleich zweier ausgesprochener Dialogszenen, die nicht mehr ein Nebeneinander von Monologen oder Erzählungen darbieten (Ortrud — Telramund im Anfange des zweiten, Lohengrin—Elsa zu Beginn des dritten Aktes). Im Gegenteil: hier greift scharf Rede in Gegenrede ein, besonders in dem zweiten der genannten Dialoge.

Auch sonst ist eine höhere Stufe des Librettos wahrzunehmen. So ist zur Form zu erwähnen, dass sich bislang so ausgedehnte, dem Stile des Wortdramas sich nähernde Stellen in fünffüssigen Jamben wie die Ansprachen des Königs, die Erwiderungen Telramunds und besonders der hier noch einmal zu erwähnende Dialog zwischen Ortrud und Telramund in der Oper noch nicht fanden Endlich ist auf den ganz unopernhaft wirkenden Schluss hinzuweisen. Anstatt eines abschliessenden Ensembles hören wir nur den Todesschrei Elsas und den unartikulierten „jähen Weheruf“ des Chores.

In der Charakteristik ist der Hauptfortschritt durch die Behandlung der Nebenpersonen erzielt, die, wie man sich erinnert, im „Tannhäuser“ noch so blass geraten waren. Man denke hier an den Heerrufer oder vergleiche den König Heinrich mit seinem Vorgänger, dem Landgrafen.[1]) Die Freiheit vom Opernschematismus fällt weiterhin bei Ortrud auf, die aus einem Opernbösewichte ein menschlich zu begreifendes Wesen, eine grossartige Repräsentantin alten untergehenden Heidentumes, geworden ist. Man kann sich nach alledem sehr wohl vorstellen, wie die ersten Zuhörer des eben vollendeten Werkes erstaunt waren, dass zu solch einem Texte noch Musik gemacht werden sollte.[2])

Doch werden uns alle diese mannigfachsten Fortschritte nicht dazu verleiten, die auf der anderen Seite noch vorhandenen Opernreste zu übersehen. Hin und wieder stellt sich noch eine deutlich wahrnehmbare Neigung zu geschlossenen Formen, Ensembles usw. ein. Ich erwähne hier als markanteste Beispiele die ariose Traumerzählung Elsas, das sich zu einem regelrechten Ensemble auswachsende Königsgebet, den Schluss, man ist noch versucht, zu sagen das Finale des ersten Aktes, den Zwiegesang als Abschluss

[1]) Derselben Meinung ist Kapp, S. 177, entgegengesetzter Bulthaupt S. 148.

[2]) vgl. Kapp, S. 178.

der Szene Ortrud — Telramund zu Beginn des zweiten Aktes, Elsas Gesang an die Lüfte, die Männerchöre wie „In Früh'n versammelt uns der Ruf", das völlig undramatische grosse Ensemble „In wildem Brüten muss ich sie gewahren", wo jede Aktion auf der Bühne für einen Augenblick stockt und sich die Opernbühne gleichsam in den Konzertsaal wandelt.

2. Kapitel.

„Friedrich I."

Im zeitlich folgenden „Friedrich I.",[1]) der teils ein Jahr später (1846), teils erst 1848-49 entstanden ist, wendet sich Wagner von einer Oper mit bis dahin unerhört fein ausgeführtem historischen Kolorit zu dem grossen geschichtlichen Drama, und zwar dem Hohenstaufen-Drama, dessen Bereich er schon bei Gelegenheit der „Sarazenin" betreten hatte. Dieses mittelalterliche Kaisergeschlecht muss Wagner, der auch hier eine Richtung seiner Zeit in sich potenzierte, in hohem Grade gefesselt haben. Meinte er doch auch, veranlasst durch eine wunderliche Geschichtsdeutung, die er in den „Wibelungen" niederlegte, bei der Beschäftigung mit Siegfried oder sogar mit Christus sich nicht aus dem Hohenstaufenbereiche zu entfernen. Schliesslich errang aber durch den Musiker in ihm das mythische Urbild Siegfried die Oberhand. In dem König Heinrich des „Lohengrin" wurde die Gestalt des Rotbart schon von weitem angebahnt. Jedenfalls ist die ausgesprochen patriotische Tendenz dieser Oper, die so gar nicht mit dem weltfernen Stoffe gegeben war, auffällig. Und man sieht, wie das genaue Studium der Rechtsaltertümer für den „Lohengrin" den grossen Reichstags- und Verhandlungsszenen in dem Barbarossafragmente zu gute gekommen ist. Wenden wir uns diesem nun näher zu.

Wie schon in den einleitenden Bemerkungen dieser Arbeit gesagt wurde, sind sie für unser entwicklungsgeschichtliches Problem und unsere Frage nach dem „Dichter" Wagner schon deshalb vom höchsten Interesse, weil wir hier, abgesehen von dem trümmerhaft überlieferten Erstlingswerke „Leubald", den ersten Versuch Wagners vor uns haben, ein reines Wortdrama zu schaffen. Ja, es ist sogar das einzige Werk Wagners, von dem uns

[1]) vgl. XI, S. IV. Auch dieses Fragment wird meist falsch zitiert, als Friedrich Rotbart (Kapp 32), Friedrich der Rotbart (Adler 78), Fr. Barbarossa (Lichtenberger und sogar der nach Veröffentlichung des 11. Bandes [1911] erschienene Ernest).

dies ausdrücklich bezeugt ist.[1]) Doch bedürften wir kaum einer Bestätigung: welche Töne sollte man sich zu den peinlichen Verhandlungen auf den ronkalischen Feldern über die Grenzen der kaiserlichen Rechte denken?

Zugleich knüpft Wagner in der „Mittheilung an meine Freunde" an dieses Fragment die Entstehung der seiner Meinung nach fundamentalen Erkenntnis, dass nur „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" dramatisch darzustellen sei, wobei allerdings unklar bleibt, ob sich diese Grundregel auch auf das Wortdrama mitbeziehen soll.[2]) Diese Erkenntnis war das wertvolle Ergebnis einer ganz äusserlich praktischen Spekulation, die ihn überhaupt zu der Beschäftigung mit einem historischen Stoffe für ein Drama veranlasst hatte. Wagner hatte nämlich geglaubt, in den damaligen politisch angeregten Zeiten werde dem Volke ein Barbarossa näher liegen und eher verständlich sein als der rein mythische Siegfried. Bei der Ausführung nun dieses reinhistorischen Stoffes kam er aber zu der Erkenntnis, dass ein solches Werk unmöglich komponiert werden könne. Er wurde sich also dessen klar bewusst, was er instinktiv schon vorher gespürt hatte, der Untauglichkeit der Historie für — sagen wir statt „das" — sein Drama. Trotz der grossen Bedeutung dieser Einsicht darf man in ihrer Bewertung nicht noch weiter gehen, als es Wagner ohnehin in der „Mittheilung" tut, indem man mit Chamberlain auf Grund dieses von damals neu gewonnenen Standpunktes das ganze Leben Wagners mitsamt allen seinen Kunstwerken scharf in zwei zeitlich genau gleich lange Abschnitte teilt.[3]) Es entsteht dadurch nur zu leicht die grundfalsche Auffassung eines Sprunges und Risses in Wagners Entwicklung, einer plötzlichen Erleuchtung, die gleichsam mit einem Rucke zu dem neuen Musikdrama geführt habe; dazu eine in dieser Form höchst angreifbare Teilung von Wagners Kunstschaffen in eine unbewusste erste und bewusste zweite Periode. Besonders diese letztgenannte erscheint isoliert von der bisherigen Entwicklung als die Epoche einer schlechthin absoluten Vollendung ohne irgendwelche Fortbildung der so gefundenen Form.[4]) Gleichwohl aber, aus doppeltem Grunde, als Versuch Wagners im reinen Wortdrama wie als Manifestierung

---

[1]) vgl. IV 384 [2]314.
[2]) vgl. IV 388 [2]318.
[3]) vgl. z. B. Drama Rich. Wagners, S. 14 und Rich. Wagner, S. 377.
[4]) vgl. besonders Rich. Wagner, S. 376 ff.

seines neugewonnenen Grundsatzes bedeutet dieser Entwurf also einen Markstein in Wagners Entwicklung und verdient die genaueste Beachtung.

Als Material liegt uns zunächst der allerdings nur 3 Seiten umfassende Entwurf selber vor,[1]) dann der Bericht der Autobiographie[2]) und endlich einige Sätze aus der „Mittheilung an meine Freunde.“[3]) Als Ergänzung sind ferner unumgänglich „die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ vom Jahre 1848 heranzuziehen, worauf Lichtenberger schon verwiesen hat. In ihrer krausen Phantastik sonst eine peinliche Lektüre für den heutigen Leser, stammen sie aus demselben Gedanken- und Vorstellungskreise wie das Drama[4]) und können es vielleicht sogar szenisch in einigem ergänzen. Eine brauchbare Analyse dieser Schrift findet man bei Lichtenberger.[5]) — Aus diesem eben genannten Material ergibt sich, dass aus Barbarossas Leben vor allem drei Ereigniskomplexe zur Darstellung kommen sollten: sein Verhältnis zur Kirche, zu Mailand und zu Heinrich dem Löwen. Und an wichtigeren historischen Einzelgeschehnissen sollten der ronkalische Reichstag im ersten Akte, die Einnahme Mailands im zweiten, die Schlacht bei Legnano im dritten,[6]) die Aechtung des Löwen im 4. und das Mainzer Fest im fünften Akte ausgeführt werden. Geendet hätte das Werk mit dem Entschlusse Barbarossas zum Kreuzzug.

Halten die angegebenen Quellen dieses Bild in den grossen Hauptzügen fest, so lassen sich besonders zwischen dem Entwurfe aus dem Jahre 1846 und dem zwei Jahre jüngeren nicht unwesentliche Abweichungen feststellen. Schon äusserlich: die Unterredung zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen über des letzteren Abenteuer bei seiner Fahrt nach dem heiligen Lande im zweiten Entwurfe und eben dort die Szene zwischen Lothar

[1]) XI 270-72.
[2]) Autobiographie II 213 f.
[3]) IX 380 [2]311.
[4]) vgl. Wagners eigenes Zeugnis II 152 [2]115.
[5]) a. a. O. 278 ff.
[6]) Wenn die Autobiographie hier richtig ergänzt; sie notiert überdies für den 4. Akt konkreter den Reichstag zu Augsburg, wo sicher, in leichter Verschiebung der historischen Tatsachen, die Aechtung Heinrichs ausgesprochen werden sollte. Vgl. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit. 5. Band. 2. Abtheilung. Leipzig 1888, S. 917 f.

und Friedrich, die zu wichtigen grundsätzlichen Auseinandersetzungen klerikaler und weltlicher Anschauungen führt und doch auch noch in den zweiten Akt zu fallen scheint, da Wagner dieses Fragment sonst genau in Akte abgeteilt hat und hier keine neue Ziffer vorgedruckt ist, lassen sich schwer in den zweiten Akt des ersten Entwurfes, der ganz den Mailänder Ereignissen gewidmet ist, einfügen.

Wichtiger aber ist ein bedeutsamer innerer Unterschied. Die grosse Kaiserrede am Beginn des zweiten Entwurfes möchte ich als auf dem ronkalischen Reichstag gehalten ansehen.[1]) Man wird aber finden, dass sich gegenüber dem Entwurfe von 1846 die Ansichten Friedrichs, die schon dort stark absolutistische Züge trugen, noch verschärft haben. Man vergleiche Sätze wie: „Alles was ihr geniesst, ohne dass euch der Kaiser damit belehnte, geniesst ihr ohne Recht, und jeder Räuber kann es euch mit demselben Rechte rauben, denn ihm so gut wie euch könnte alles Erschaffene gehören: womit der Kaiser euch nach weisem Rath und guter Eintheilung belehnt, nur das gehört euch mit Recht.“ Es sind die Probleme des Eigentumes, die Wagner erst 1848 näher beschäftigten. Dieser zweite Entwurf ist im Gegensatze zu dem ersten zu den Revolutionsdramen zu rechnen. Wir haben in ihm eine ganz merkwürdige Mischung von äusserstem demokratischen Radikalismus, indem das Recht auf Eigentum dem einzelnen von sich aus geradezu abgesprochen und jeglicher Raub eigenmächtig erworbenen Eigentumes in Schutz genommen wird, und extremem monarchischem Autokratismus vor uns. Denn dem Kaiser gehört alles „Land und Flüsse, Berge, Schachten, jegliches Geschöpf und jegliche Frucht der Natur“, und die übrigen Menschen erhalten nur durch kaiserliche Belehnung ihre Güter. Dieses zweite Fragment gibt uns so allerwertvollsten Aufschluss über Wagners damalige politische Ansichten; in ihm spiegelt sich deutlich seine Stellung zur Gesamtheit und zum Königtum, in wundersamster Vereinigung der extremen Gegensätze.

---

[1]) Es ist das nicht klar bezeichnet und die dickgedruckten Ueberschriften „Erster“ und „Zweiter Akt“ irreführend. Haben wir hier einen Manuskript- oder Druck-Fehler vor uns? So haben wir hier unter dem „Zweiten Akte“ noch einmal einen „Akt II“. Nach meiner Meinung muss die erste Bezeichnung, nicht die zweite kleingedruckte die falsche sein. Dann bliebe für den Absatz vorher nur übrig, ihn dem 1. Akte, mithin dem ronkalischen Reichstage, zuzuweisen.

Da die Unterschiede zwischen den verschiedenen Entwürfen einmal dargelegt sind, können diese im folgenden als eine Einheit behandelt werden. Der ronkalische Reichstag muss überhaupt das grösste Interesse Wagners erregt haben, nimmt er doch weit über die Hälfte des ersten Entwurfes ein, und auch noch wenigstens die knappe Hälfte des zweiten. Bei der Quellenuntersuchung wird noch einmal näher auf ihn zurückzukommen sein. Jedenfalls hat diese Szene eine unglaublich dramatische Kraft und zeigt Wagner auf der Höhe der eben im „Lohengrin" gewonnenen Fähigkeit, einen dramatischen Dialog wirksam aufzubauen. Wie es in dieser Hinsicht mit den übrigen Szenen bestellt war, lässt sich bei den kurzen Andeutungen, die meist Stichworte der historischen Daten sind, schwer feststellen. Doch würde sicher noch die obenerwähnte Szene zwischen Lothar (der sich historisch nicht ermitteln lässt) und Barbarossa im 2. Entwurfe[1]) in ihrer schroffen Gegensätzlichkeit der geistlichen und weltlichen Anschauungen und Absichten — die Rede Lothars ist ein Meisterstück klerikaler Rhetorik — ihre grosse dramatische Wirkung getan haben.

Sonst würde für uns die Aufzeichnung der historischen Geschehnisse in ihrer nackten Tatsächlichkeit nichtssagend sein, könnten wir nicht die „Wibelungen" als Ergänzung heranziehen und uns durch sie belehren lassen, was für Gedanken und Anschauungen Wagner mit diesen trockenen Daten verband. Die Auffassung Mailands und des Kaisers Verhältnis zu dieser Stadt werden uns durch sie in klares Licht gesetzt. Es ist eine ganz eigenartige Anschauung. Er meint, in ihr und den anderen lombardischen Städten sei „der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschenthumes"[2]) entstanden. So angesehen, musste ihn der Konflikt des Kaisers, des Vertreters „des letzten geschlechtlichen Urvölkerkönigtums",[3]) mit diesen Städten ganz besonders fesseln; traten doch so auch hier grosse Weltgegensätze zutage. Aehnlich grundsätzlich würden sich Barbarossa und Heinrich der Löwe gegenüber gestanden haben, als Vertreter der Wibelungen und Welfen, d. h. auf der einen Seite des alten Urkönigtums mit seinem Anspruche auf die Weltherrschaft, auf der anderen Seite der „Vertreter der deutschen Stammesunabhängigkeit".[4])

Um diese drei grossen Gegensätze — weltliche und geistliche Macht, von der schon bei Gelegenheit des Lothargespräches

[1]) XI 272. [2]) II 193 [2]150. [3]) II 192 [2]149. [4]) II 165 [2]126.

die Rede war, freies Menschentum und geschlechtliches Urkönigtum, Weltherrschaft und Stammesunabhängigkeit — würde sich das Drama gedreht und sich dadurch von den übrigen Barbarossa-Dramen unterschieden haben, dass hier diese Gegensätze ins grosse und prinzipielle gesteigert sind: derart dass man beinahe die historisch-zufälligen Einzeltatsachen, Barbarossa — Alexander, — Mailand, — Heinrich, vergisst. Das Historiendrama wäre durch diese Art der Ausführung beinahe zu einem Ideendrama geworden.

Die Eigenart dieses Werkes brachte es mit sich, dass selbst die verhältnismässig vertrauliche Unterredung zwischen Friedrich und dem Löwen aus dem zweiten Entwurfe — ihrer ist hier schon gedacht — nur wieder auf die grössten Probleme und Fragen eingeht. Den Gegensatz zwischen dem christlichen Milo, dessen Heimtücke Heinrich nur mit Mühe entgangen,[1]) und dem weisen mohamedanischen Sultan von Ikonium, der ihm zu seiner Rettung verholfen hat und ihn fürstlich und freundlich empfängt. Dieser Gegensatz zwischen den Religionen soll auch Barbarossa zu einer Aeusserung über das Christentum Veranlassung geben. Sie geschieht ganz im Sinne der damaligen Anschauungen Wagners: es ist eine Lobpreisung Gottes als Menschen. Auch die Legende vom Marienritter, die Wagner möglicherweise aus Pfeiffer[2]) bekannt sein konnte, dient dazu, seine religiösen Meinungen auszudrücken.

Bis auf die Episodengestalten erstreckt sich diese Hervorkehrung des Ideenhaften: im zweiten Akte (nach dem ersten Entwurfe)[3]) nimmt ein mailändischer Krieger ein Geschenk vom Kaiser an, ein Mönch nicht (quellenmässig nicht bestimmt zu belegen, vielleicht Einfluss Droysens oder des Alexanderlieds;[4]) auch historisch unwahrscheinlich, dass Barbarossa einen „mailändischen Freiheitshelden" so belohnt). Da wurde sicher der Gegensatz zwischen tätigem und kontemplativem Leben berührt.

Welche Rolle Bernhard von Welpe[5]) spielen sollte, lässt sich nicht ermitteln. Raumer berichtet nichts und Boettiger so gut wie nichts über ihn: er nennt ihn[6]) einmal Heinrichs treuesten

[1]) s. C. W. Boettiger, Heinrich der Löwe, Herzog der Sachsen und Bayern. Ein biographischer Versuch. Hannover 1819. S. 289 f.

[2]) Fr. Pfeiffer, Marienlegenden. Neue Auflage. Wien 1863 (1. Auflage anonym 1846).

[3]) XI 270.

[4]) s. weiter unten.

[5]) XI 272.

[6]) a. a O. S. 353

Freund, und wir erfahren von ihm, dass er bei den Kämpfen gelegentlich der Aechtung und auch nachher stets treu zu ihm gehalten hat. Etwas Persönlicheres wird nicht berichtet. Vielleicht hat Raupach hier eingewirkt, der Welpe im zweiten und dritten Teile seiner Barbarossa-Tetralogie eine nicht unbedeutende Rolle zuerteilt — auch Fr. W. Rogge lässt ihn in seinem „Kaiser Friedrich Barbarossa“ auftreten.

Damit sind wir schon bei der Frage nach den Quellen angelangt, die für uns dadurch besonders interessant ist, dass Wagner mit einem Barbarossa-Drama in eine ganz bestimmte literarische Tradition trat. Gewöhnlich wird nur Raumer, den Wagner ja schon von der Sarazenin her kannte, angeführt.[1]) Er gab ihm, wie den meisten Hohenstaufendramatikern, die sichere historische Grundlage, und berichtet ja auch eingehend von den im Fragmente angeführten Tatsachen. Doch genügt er als Quelle keinesfalls. Zunächst hat sich Wagner von ihm weiterführen lassen. So verweist Raumer z. B. gelegentlich der Pilgerfahrt des Löwen nach Jerusalem (1172)[2]) für Einzelheiten, die er nicht gibt, die sich aber gerade bei Wagner vorfinden, auf Boettigers Geschichte Heinrichs des Löwen. Grund genug, dass nun Wagner das Werk heranzieht. Der Verweis „p. 290“, der sich mitten in dem Entwurfe findet[3],) bezieht sich nicht auf Raumer, wie man zunächst doch vermuten möchte, sondern auf diese Biographie Boettigers, wo wir die im Fragmente angeführten Abenteuer genau beschrieben finden.

Ebenso führt der Hinweis auf Alexander den Grossen und die Nomaden bei Gelegenheit der Szene mit dem Bettelmönche weiter, nämlich entweder auf Droysens Geschichte Alexanders des Grossen, die Wagner damals gerade (1847) gelesen hatte,[4]) oder, was noch wahrscheinlicher ist, auf das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht, das ja schon formal nach Wagners Ausspruche vorbildlich auf unser Fragment wirkte, wovon weiter unten die Rede sein wird. Vielleicht ist folgende Stelle bei Droysen[5]) von Einfluss gewesen, die gut zu dem Bettelmönche passen würde und

[1]) vgl. Autobiographie I 284. Koch II 157 ff.

[2]) Fr. v. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit. 6 Bände. Reutlingen 1828-29, 2. Band, S. 208, Anm. 3.

[3]) XI 271.

[4]) vgl. Autobiogr. II 170.

[5]) S. 431 f.

deshalb im Auszuge hier mitgeteilt sei: „Alexander selbst hatte dem Ende des ihm werten Mannes (sc. eines indischen Büssers) nicht beiwohnen wollen, sagt Arrian. Er berichtet bei diesem Anlass, was der älteste jener Büsser, der Lehrer der anderen, jenem auf seine Aufforderung, mit ihm zu gehen, geantwortet habe: „Des Zeus Sohn, wenn anders Alexander es sei, sei auch er, und weder wünsche er sich etwas, was Alexander Herr wäre, ihm zu gewähren, noch auch fürchte er, was er über ihn verhängen könne; ihm, so lange er lebe, genüge der indische Boden, der jahraus, jahrein, was an der Zeit sei, gewähre; und wenn er sterbe, so werde er der unwillkommenen Hausgenossenschaft seines Körpers frei und eines reineren Lebens teilhaftig.“ Auch wird angeführt, dass Alexander über den Tod des Kalanos staunend gesagt habe: „Der hat mächtigere Gegner, als ich bin, überwunden.“ Doch hat vielleicht in höherem Masse die Schilderung des Alexanderliedes von den Bewohnern des Landes Occidratis[1]) auf die fragliche Stelle eingewirkt, bestand doch bei Droysen die hier wegfallende Schwierigkeit, dass die Inder als Nomaden aufgefasst werden müssen. Die Bewohner dieses Landes fragen dort Alexander, warum er so viele Wunder schüfe, wenn er doch sterben müsse. Worauf Alexander antwortet, solche Taten seien ihm von des Höchsten Gewalt vorgeschrieben. Hier sei die Bemerkung angeschlossen, dass die Namenlosigkeit des unmittelbar vorher genannten mailändischen Freiheitshelden den Schluss zulässt, dass er von Wagner frei geschaffen ist. Jedenfalls hat sich diese Episode in den Quellen nicht finden lassen, denn wenn Raumer von Barbarossa berichtet,[2]) dass er Martinus Josias, einem berühmten Doktor aus Bologna, ein Pferd geschenkt habe, weil er ihn schlechthin als Herren der Welt erklärt habe, so kann das nicht als Keimstelle betrachtet werden.

Wenn also einerseits, wie wir schon jetzt sehen, der Hinweis auf Raumer als Gewährsmann keinesfalls ausreicht, so lassen sich noch obendrein erhebliche Widersprüche zwischen Wagner und ihm feststellen, besonders bei der Schilderung des Reichstages auf den ronkalischen Feldern. Wenn Wagner da von der „Musterung“,[3]) der „Verurteilung“, den Lombarden, dem Legaten,

[1]) Vers 4762 ff., Kinzel, Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Halle 1884. S. 285 ff.

[2]) Raumer II 87, Anm. 1.

[3]) XI 270.

dem Beschluss der „Fehde gegen Mailand“, nun gar von den wichtigen prinzipiellen Erörterungen redet, so suchen wir dies alles vergebens bei Raumer. Auf dem historischen Reichstage kam nach letzterem[1]) ganz anderes zur Sprache: der Kaiser hielt da eine feierliche Eröffnungsrede über den traurigen Stand des öffentlichen Rechtes und sprach aus, dass er darin Wandel schaffen wolle, doch verriet er nirgends eine Spur von einem radikalen idealistischen Absolutismus derart, wie ihn Wagners Barbarossa, ganz entgegen der historischen Wahrheit, vertritt,[2]) im Gegenteile äusserte er sich durchaus im Sinne eines konstitutionellen Monarchen. Man vergleiche z. B. folgenden Satz bei Raumer:[3]) „denn sobald sie einmal gegeben sind, soll nicht mehr gesprochen werden über, sondern nach den Gesetzen!“ Es folgt dann bei Raumer eine lange Schmeichelrede des Erzbischofs von Mailand, am zweiten Tage eine grosse Gerichtssitzung und schliesslich eine Reihe von Erlassen[4]) über die Podestà, Lehen usw., wo vielleicht nur der Satz „die Hoheitsrechte oder Regalien gebühren dem Kaiser. Zu denselben werden gezählt: Heerbannssteuer, Zölle, Hafen-, Fluss- und Brückengelder, Mühlen, Fischereien, Bergwerke, Salzquellen, Münzrecht . .“ zu der Kaiserrede[5]) im Anfange des 1848er Entwurfes angeregt hat. Sonst berühren sich hier Wagner und Raumer nicht, während Raupach sich besonders, was den Beginn des Reichstages anbetrifft, in seiner Barbarossa-Tetralogie enger an Raumer anschliesst.

Nun hat aber auch Grabbe einen „Kaiser Friedrich Barbarossa“ geschrieben, der 1829 in Frankfurt a. M. herauskam. Schon bei einem flüchtigen Durchblättern fallen Parallelen mit Wagner auf: auch bei ihm ein ronkalischer Reichstag, auch bei ihm ein Mainzer Fest, auch sein Drama endet mit Barbarossas Kreuzzugsentschluss, ferner spielen auch hier Mailand und Heinrich der Löwe eine Rolle. Doch wären dies noch uncharakteristische Uebereinstimmungen, die einerseits im Stoffe selbst liegen, die andererseits Wagner auch mit Raupach teilt.

Diesen wird er ebenfalls gekannt haben. Sein Interesse an der Hohenstaufendramatik hatte ihn schon mit Immermann zu-

[1]) II 85 ff.

[2]) Wagner, Autobiogr. II 213. „Der Begriff des Herrschers war hier in seiner kraftvollsten und ungeheuerlichsten Bedeutung aufgefasst; sein würdiges Weichen vor der Unmöglichkeit der Behauptung seiner idealen Ansprüche.“

[3]) II 86. [4]) II 87. [5]) XI 271.

sammengebracht, dessen „Friedrich II." er, wie wir erwähnten, für die „Sarazenin" verwendete. Dazu kommt noch, dass Wagner bestimmt andere Dramen Raupachs kannte;[1]) endlich haben beide genau die gleiche Stoffabgrenzung nach Anfang und Schluss, während hier Grabbe abweicht, der in falscher Chronologie den Reichstag nach der Einnahme Mailands in seiner zweiten Szene bringt.[2])

Trotz dieser Abweichung und der obenerwähnten im Stoffe begründeten Parallelen wird eine Bekanntschaft Wagners mit Grabbe nahegelegt. Es sind zunächst vor allem die Einzelheiten in der Reichstagsszene auf den ronkalischen Feldern, die eine ziemlich nahe Verwandtschaft zwischen beiden Dramen beweisen. Wir finden bei Grabbe fast alles, was wir bei Raumer und Raupach vermissten. Da werden[3]) die Namen der Fürsten zur Feststellung ihrer Anwesenheit ausgerufen. Ueber den abwesenden Zähringer spricht der erzürnte Kaiser die Acht aus. Ebenso wird die Vernichtung der lombardischen Streitmacht angedroht wegen des verspäteten Erscheinens ihres Abgesandten. Ein päpstlicher Legat tritt dann vor und es kommt zwischen ihm und dem Kaiser zu einem heftigen Wortwechsel. Genug der Parallelen, um eine Kenntnis des Grabbeschen Dramas bei Wagner wahrscheinlich zu machen. Von den kurzen Notizen der späteren Akte lässt sich vielleicht noch die des vierten Aktes zu Grabbe in Beziehung setzen: „Friedrichs Grösse im Unglück."[4]) Auch bei ihm erscheint, im Gegensatz zu dem larmoyanten Raupach[5]), Barbarossas Unbeugsamkeit im Unglück nach der Schlacht bei Legnano,[6]) die wie bei Wagner mit dem Abfall des Löwen in engste Beziehung gesetzt ist,[7]) besonders eindrucksvoll. — Natürlich dürfen über solchen mehr oder weniger auffälligen Berührungen die grossen Unterschiede zwischen den beiden Dramen nicht vergessen werden, z. B. das Fehlen jeglicher Frauengestalt, jeglicher Volksszene bei Wagner.

[1]) vgl. z. B. seine Musik zu dessen „König Enzio", 1832, s. Golther, Einleit. S. 224.

[2]) Grabbe, sämtliche Werke. In 4 Bänden. Herausgegeben von E. Grisebach. Berlin 1902. 2. Band, S. 130 ff.

[3]) a. a. O. 137 ff.

[4]) XI 271.

[5]) a. a. O. V 287 ff.

[6]) bei Grabbe: 2. Akt, 3. Szene a. a. O. 184 f.

[7]) Autobiogr. II 213.

Stellt man nun Wagners Fragment neben die beiden fertigen Werke, so liegt eine Wertabschätzung nahe. Doch kann man eigentlich nur Grabbe und Wagner aneinander messen, da Raupachs Drama lediglich einen dialogisierten Raumer darstellt. Was vor allem Grabbe vor Wagner voraus hat, ist die anschauliche Fülle des Lebens, die stattliche Reihe individueller Gestaltungen, die scharfe Kontrastierung nationaler Eigenart, die besonders in den herrlichen Volksszenen zutage tritt. Grabbe weiss auch die gemütlichen Züge mit Liebe zu schildern, während wir uns bei Wagner in eisiger Abstraktion bewegen: die Individuen sind ihm Erscheinungsformen der hinter ihnen stehenden Ideen. Dieses Fragment mutet uns wie ein von Wagner selbst gegebenes Beispiel dafür an, dass der Dichter sich nur an den Verstand zu wenden habe. Hier ist das in der Tat wie wohl selten in einem Dichtwerke der Fall. Wagner deckt klar sein Unvermögen auf, durch das Wort schon das Gemüt zu packen. Es war doch erst die Musik, die derartige Stimmungen zu objektivieren verstand. In der Komposition und Disponierung des historischen Stoffes sind die beiden Dichter näher verwandt. Wie wenig das aber für den absoluten Dichter Wagner besagen will, zeigt schon der kurze Hinweis, dass gerade diese Seite der dichterischen Gestaltung auch Grabbes eigentümliche Schwäche war. Die Zügel der Komposition sind bei beiden nicht straff genug genommen; sie erliegen beide der Fülle der historischen Einzelgeschehnisse, so dass ihren Werken etwas Unübersichtliches und Sprunghaftes eignet.

Von dem historischen Stoffe ist, wie schon im „Lohengrin", auch die äussere Form beeinflusst. Ueber sie sind wir diesmal besonders genau unterrichtet, da uns Wagners eigene Aeusserung zu Gebote steht. Hiernach sollte „Friedrich I." in Reimversen von der Art des Alexanderliedes abgefasst werden,[1]) und das einzige Reimpaar, das am Schlusse des Fragmentes steht, gibt uns eine Probe. Man muss die Angabe „in der Art des Alexanderliedes" nicht zu eng fassen. Es ist an den gewöhnlichen epischen Reimpaar-Vers des Mhd., wahrscheinlich mit freier Hebungszahl oder Silbenfüllung zu denken. An sich ist es ein glücklicher Gedanke, ein Hohenstaufendrama in einem derartigen Versmasse auszuführen. Doch hätte erst die Ausführung ein begründetes Urteil darüber zugelassen.

[1]) Autobiogr. II 213.

Sehen wir Wagner nun so weit in der Behandlung des Stoffes vorgeschritten, dass er schon ein deutliches Bild von dessen äusserer Form in sich trug, so könnte die Nichtvollendung einigermassen wundernehmen. Der Grund liegt in der innersten Natur des Planes selbst. Jeder der drei obengenannten Konflikte hätte, wenn anders sie sich nicht gegenseitig erdrücken sollten, in einem gesonderten Drama behandelt werden müssen. Wagner war im Gegensatze zu dem Buchdramatiker Grabbe, bei dem obendrein die Gefahr nicht so gross war, weil diese prinzipiellen Zuspitzungen und Steigerungen bei ihm fehlten, ein viel zu grosser Praktiker, um nicht einzusehen, dass diese Ueberfülle an Stoff der Bühnenwirksamkeit, an die er ja immer dachte, sehr hinderlich sein würde. Und er redet selber[1]) von der ungeheuren Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, die sich weder für Form, noch Wesen des Dramas eigneten.[2]) Andererseits konnte er sich aber nicht dazu entschliessen, gleich Raupach sein Werk auf mehrere Abende zu verteilen Er wollte sich in einem Male alle die grossen Probleme, die ihn beschäftigten, von der Seele schreiben. Dies, sowie die Verdrängung des Helden durch sein, nach Wagners Anschauung mythisches Urbild Siegfried[3]) sind die Gründe, weswegen das Werk unvollendet blieb. Der Musiker hat mit der Wahl des altdeutschen, besser altgermanischen Stoffes den Sieg davongetragen.

Der äusserlich glanzvolle Abschluss dieses Fragmentes darf nicht darüber wegtäuschen, dass wir es hier eigentlich mit einer Tragödie zu tun haben. Ein „Friede mit den Lombarden und dem Papste“[4]) ist für einen Herrscher von dem autokratischen Selbstbewusstsein des Wagnerischen Barbarossa eine völlige Niederlage. So hat auch Wagner empfunden. In der „Mittheilung an Freunde“ sagt er,[5]) dass Friedrich die Verhältnisse „mit ungeheurer Kraft zu bewältigen strebt, um endlich selbst von ihnen bewältigt zu werden“. Gleich darauf versichert er nochmals, dass „Friedrich seinen Willen nicht zur Ausführung bringen konnte“. Endlich ist in der Autobiographie[6]) von der „Unmöglichkeit der Behauptung seiner idealen Ansprüche“ die Rede und von Friedrichs würdigem Weichen. Das ist ein anderer Ausdruck für den

---

[1]) vgl. IV 382 [2]313.
[2]) vgl. Golther, Einleit. S. 225.
[3]) vgl. IV 382 [2]313.
[4]) XI 271. [5]) IV 382 [2]313. [6]) II 213.

im Fragment[1]) gebrauchten „Friedrich's Grösse im Unglück". Dieser im letzten Grunde pessimistische Grundzug bedarf um so mehr der Beachtung, als er in den beiden anderen Dresdener Entwürfen „Siegfrieds Tod" und „Jesus von Nazareth" wiederkehren wird, — bei beiden, besonders in „Siegfrieds Tod", allerdings wundersam mit optimistischen Ideen verquickt — und wohl angetan ist, Dingers Behauptung einer optimistischen Periode Wagners[2]) einigermassen zu erschüttern.

3. Kapitel.

„Siegfrieds Tod."

In zwiefacher Hinsicht bedeutet „Siegfrieds Tod", dem wir uns nunmehr zuzuwenden haben, einen Fortschritt in der Entwicklung von der Oper zum Musikdrama. Einmal stofflich, indem Wagner hier zuerst das Gebiet des altgermanischen Mythos betrat, der nach seiner Auffassung dem Darstellungsgebiete des Kunstwerkes der Zukunft, dem Reinmenschlichen am nächsten stand. Weiterhin formal: er löste sich noch weit mehr als im „Lohengrin" von der Operntradition los. Beide Momente sind durch den Plan zu „Friedrich I." bedingt. Erkannte doch Wagner hier den Wert des Reinmenschlichen für sein Drama; auf der anderen Seite musste naturgemäss die Beschäftigung mit einem Sprechdrama eine weitere Befreiung von der Opernform nach sich ziehen. Wagner hatte hier überhaupt einmal versucht, sich dramatisch ganz frei vom Opernschema zu bewegen, und wenn dieses Experiment auch keinen direkten Erfolg hatte, so musste es doch der ganzen Folgeentwicklung zugute kommen. Der Eindruck des nächsten Werkes nach diesem Versuche, „Siegfrieds Tod", könnte zunächst der sein, dass man schon hier das spätere Musikdrama in allem Wesentlichen vor sich habe. Nur zu sehr würden dabei die starken und zahlreichen Fäden übersehen, die diese „grosse Heldenoper" noch mit dem „Lohengrin" verbinden. Einiges hat Schlösser schon sehr triftig hervorgehoben.[3]) Er setzt vor allem die in der Anlage sehr ähnlichen zweiten Akte miteinander in Parallele. Die scheinbar ganz ver-

[1]) XI 271.

[2]) vgl. z. B seine „Tabellarische Uebersicht über die Entwicklung der Weltanschauung Richard Wagners" a. a. O. 392-93.

[3]) „Bayreuther Blätter", 1897, S. 343 ff.

änderte sprachlich-metrische Gestalt könnte vor allem den Eindruck erwecken, als ob hier lediglich eine technisch bereits dieselben Prinzipien vertretende Vorstufe zur Ringdichtung vorläge. Und doch sind die stabreimenden Langzeilen von „Siegfrieds Tod“ nur eine folgerichtige Uebertragung des zuerst im „Lohengrin“, dann im „Friedrich I.“ bewusst eingeschlagenen Verfahrens: schon die sprachliche Form sollte Kolorit geben. Wie sich der „Lohengrin“, als im Mittelalter spielend, gewisser mhd. Worte und Wendungen bediente, so musste dieser Grundsatz auf einen altgermanischen oder altnordischen Stoff angewandt ganz konsequenterweise zum Stabreim führen, für den der „Lohengrin“ ja schon einzelne Beispiele gegeben hatte. Wagner selbst stellt es in der „Mittheilung an meine Freunde“ und besonders in „Oper und Drama“[1]) so dar, als ob er sich zur Verwendung des Stabreims aus prinzipiellen Gründen entschlossen hätte Das ist historisch nicht ganz richtig, wenn auch Wagner zur Zeit der Abfassung dieser Schriften glaubte, in der alliterierenden Langzeile das einfachste, natürlichste, reinmenschliche Versmass gefunden zu haben. Zunächst war es, wie gesagt, das Bedürfnis nach stilgemässer Diktion, das diesen Schritt veranlasste. So hatte schon Fouqué zum gleichen Zwecke den Stabreim in seinen „Helden des Nordens“ verwandt, und dieser wahre Grund schimmert auch noch in der „Mittheilung an meine Freunde“ durch. Wagner spricht dort[2]) von der Unmöglichkeit, „Siegfrieds Tod“ im modernen Verse auszuführen, und sagt ferner,[3]) dass die grösste Treue in der Darstellung der historisch-sagenhaften Momente ihn „für die scenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck“ bestimmte, „in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die mir in ihrer nothwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten“ ... „immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte.“ Unsere Auffassung bestätigt sich, wenn wir sehen, dass Wagner nach dem „Ringe“ bei keinem einzigen Werke wieder zum ausschliesslichen Stabreim gegriffen hat. Der angegebene Grund fiel eben fort.

Allen Theorien von einem plötzlichen Sprunge in Wagners Entwicklung gegenüber glaube ich vielmehr gerade umgekehrt, dass wir nirgends so gut als bei diesem Werke seine ganz allmäh-

[1]) IV 400 f. [2]329. IV 118 [2]94. [2]) IV 399 [2]328. [3]) IV 367 [2]300.

liche Entwicklung darzulegen vermögen, denn durch einen glücklichen Zufall können wir 5 verschiedene Fassungen (wenn anders wir die „Götterdämmerung“ als eine Fassung von Siegfrieds Tod ansehen dürfen) nebeneinander legen und vergleichen. 1. Den Abdruck im zweiten Bande der gesammelten Schriften.[1]) 2. Eine von William Ashton Ellis in der Zeitschrift „Die Musik“[2]) mitgeteilte Zwischenfassung vom Januar 1849 (nach Ellis' Datierung). 3. Die erste öffentliche Buchausgabe 1863. 4. Die zweite Auflage 1873 und 5. Die Partitur. Noch unveröffentlicht ist der Privatdruck von 1853, den man endlich einmal vollständig in einer Neuausgabe vorlegen sollte; bislang hat nur H. v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern 1896[3]) Proben aus den ersten beiden „Siegfried“-Akten mitgeteilt. Auch der vorhandene Entwurf zu „Siegfrieds Tod“ vom 20. Oktober 1848 harrt noch der Veröffentlichung. Eine nach Ellis[4]) sicher anzunehmende Zwischenfassung vom Sommer/Herbst 1851 (eine notwendig gewordene Revision nach Entstehung des „jungen Siegfried“) ist noch nicht gefunden.

Die Hauptunterschiede zwischen der ersten Fassung von „Siegfrieds Tod“ und der „Götterdämmerung“ sind bekannt. Sie betreffen vor allem die Nornenszene, das Gespräch zwischen Alberich und Hagen und den Schlussgesang der Brünnhilde, dazu die Neueinfügung der Waltrautenszene an Stelle der früheren zwischen Brünnhild und den Walküren. Diese Umgestaltung bewirkte, dass aus „Siegfrieds Tod“ eine „Götterdämmerung“ werden konnte; es sind die Wotanszenen, die erst geschaffen werden mussten. Formal ist für unser Problem sehr interessant, zu bemerken, dass diese Veränderungen z. T. eine weitere Loslösung von der Oper darstellen. Anstelle der „hellen Sternennacht“ von „Siegfrieds Tod“[5]) die noch an die Gewohnheit gemahnt, alle Personen auf der Bühne auch recht deutlich erkennen zu lassen, ist die stimmungsvollere „Nacht“[6]) mit dem Feuerschein im Hintergrunde getreten. Besonders deutlich wird die Entfernung von der Oper in der Waltrautenszene, denn früher stand an ihrer Stelle eine Art Solo mit Chor: Brünnhilde und die Walküren. Nach der erhaltenen Probe ihres Schlussgesanges hätten wir es hier noch

[1]) II 215 ff.
[2]) III. Jahrgang 1904, Heft 2, 241 ff. 315 ff.
[3]) 1896, 205 ff.
[4]) a. a. O. 244.
[5]) II 217 ²167. [6]) VI 251 ²177.

mit einem regelrechten Opernchor zu tun gehabt, der eine achtaktige Melodie nach alter Methode singen sollte: „Nach Süden wir ziehen“ usw.[1])

Die übrigen sachlichen Aenderungen in der „Götterdämmerung“ gegen „Siegfrieds Tod“ fallen meist schon bei Vergleichung der zweiten mit der endgültigen Fassung fort. Sie sind also sehr rasch vorgenommen und zeigen z. T. einen erstaunlichen Fortschritt. So die Zaubertrankszene des ersten Aktes, die Einführung von Hagens Wacht, die veränderte Haltung Siegfrieds in der Werbeszene für Gunther am Schlusse des ersten Aktes, dann das Ende des zweiten, schliesslich einige Aenderungen in Brünnhildens Abschiedsgesang. In der Werbeszene ist Siegfried knapper, herrischer, bestimmter (eine Bestimmtheit, hinter der sich nur die Verlegenheit verbirgt) geworden, in „Siegfrieds Tod“ erschien er niedrig, roh und brutal. Uns interessiert aber hier vor allem die Abweichungen der Zaubertrankszene und der neue Schluss des zweiten Aktes. Es ist sehr bezeichnend, dass sich Wagner gleich veranlasst sah, die Trankszene zu ändern. Sie war der schwächste Punkt des ganzen Dramas und erinnerte zu sehr an die unmöglichen Charakteränderungen der Oper.[2]) Ein ähnlicher Riss wie in Siegfrieds Entwicklung entsteht in dem zeitlich nicht allzuweit abliegenden „Wieland“, mit dem unser Drama auch noch das Vorhandensein gewisser peinlicher mirakulöser Züge[3]) teilt: ich erinnere an das Heben des Fingers von Siegfrieds Leiche. Das sind Züge, die uns belehren, dass Wagner damals noch nicht schlackenlos seine Stoffe in sich verarbeitete, noch nicht imstande war, trotz Kenntnis der besten Quelle, der Edda, den Stoff in seinen einfachen und grossen Zügen zu sehen. In der Fassung vom Jahre 1849 sucht Wagner gegenüber der früheren das aussergewöhnliche, fieberhafte und heftige des neuen Zustandes herauszuarbeiten, auf der anderen Seite bei Gunthers Worten über Brünnhilde ein letztes Aufflackern des Gedächtnisses anzudeuten. Sieg-

[1]) II 242 [2]186.

[2]) So meint z. B. E. v. Schrenck, S. 154, dass der Trank einen salto mortale in die Opernwelt bedeute.

[3]) Schon den „Lohengrin“ fand Bulthaupt, S. 93 und 131, mit derartig anekdotenhaft-mirakulösen Zügen belastet. Er denkt z. B an die aus dem jüngeren Titural genommene Fingerprobe, die Telramund an Lohengrin machen soll. S. Lichtenberger, 136, Anm. 1. Chamberlain (Wagner, S. 356) will vielleicht auf Aehnliches hinaus, wenn er behauptet, dass Lohengrin „viel mehr Nebenmotive mit sich führt, als Wagner später geduldet hätte“.

fried führt eine Art Kampf mit der Erinnerung, die ihm entschweben will. In der Fassung von 1848 geht das alles mehr wie selbstverständlich vor sich, es fehlt jeder motivierende Zug. Plötzlich ist Siegfried das Gedächtnis genommen, so dass er Gunthers Worten in grösster Ruhe zuhören kann. Wir sehen also hier einen ganz erstaunlichen Fortschritt. Trotzdem konnte die psychologische Schwierigkeit nicht behoben werden. Wagner liess es also bei dieser ohne tiefere Eingriffe bestmöglichen Lösung.

Wie wenig konsequent und bewusst alle diese Schritte zum Drama waren, zeigt aufs deutlichste der veränderte, knapper und übersichtlicher gewordene Schluss des zweiten Aktes; bedeutet er doch historisch betrachtet einen offenkundigen Rückfall in ein regelrechtes Opernfinale in der Form von Ensemble mit Chor. Und ganz ist dieser Aktschluss auch im ausgeführten Werke den Operncharakter nicht los geworden. Wagner hat gerade an ihm sehr häufig geändert, umgestellt, andere Bildmöglichkeiten erwogen, noch bis in die Partitur hinein.[1])

Für die nicht vorhandene Zwischenfassung dieses Dramas vom Jahre 1851 nimmt Ellis[2]) neben einigen unbedeutenden Lesartenabweichungen die Tilgung der Anrufungen Wotans, die nicht mehr zu der neuen Auffassung von der Götterdämmerung passten, die Aenderung des Hagen-Alberich-Dialoges, sowie die Furchtrede Siegfrieds an die Rheintöchter, endlich, was für uns am wichtigsten, die Streichung der Chöre am Schlusse des zweiten und dritten Aktes an. Also wiederum eine weitere Entfernung von der Oper. Gerade der Schluss von „Siegfrieds Tod" mit seinen Chören und der Apotheose gemahnte sehr an diese. Die Responsionsgesänge konnte Wagner in seiner radikalen Epoche, die als Reaktion zu begreifen ist, nicht zur Anwendung bringen. Doch später, als er in der sicheren Beherrschung seiner neuen Form nicht mehr so streng über Chor usw. zu denken brauchte, nahm er sie in leicht veränderter Gestalt in seinen Parsifal auf,[3]) allerdings nicht an so betonter Stelle, bei Titurels Leichenfeier. Die übrigen vermuteten Aenderungen dieser Fassung betreffen natürlich eine Ausgleichung der auf die Jugendgeschichte des Helden bezüglichen Stellen mit dem „jungen Siegfried". Wir sehen hier Wagner zu immer grösserer Vereinfachung des Stoffes fortschreiten.

[1]) vgl. darüber Ellis a. a. O. 319.
[2]) a. a. O. 325.
[3]) vgl. Golther, Anm. S. 38.

So ist die Episode des Hundingstöters, die sich noch in den früheren Fassungen von „Siegfrieds Tod“ vorfand — Siegfried sprach von ihr in seiner grossen Erzählung[1]) —, weggefallen. Sie würde den grossen Linienzug des Siegfried-Dramas zerstört haben und war leicht zu entbehren. Wagner wird immer mehr Herr seines Stoffes. Man muss bedauern, dass er die stoffüberlastete und unausgeglichene „Götterdämmerung“[2]) nicht einer gründlichen Umarbeitung auf Grund des Könnens seiner Reifezeit unterzogen hat. Dass sie unter diesen Umständen nicht auf gleicher Höhe mit den vorhergehenden Teilen des Ringes steht, hat Golther schon geäussert.[3])

Es bleibt noch die sprachliche Nebeneinanderstellung der verschiedenen Fassungen übrig. Für die Zwecke dieser Darstellung ist einzig ein Vergleich erforderlich zwischen der ersten Fassung von „Siegfrieds Tod“ und der letzten der „Götterdämmerung“, der Partitur. Zunächst berührt von diesen Aenderungen angenehm die Tilgung matter Stellen, besonders einiger „nun“-Wendungen. Wie viel unmittelbarer wirkt statt des „den Ring ich dir nun reiche“[4]) „reich' ich dir diesen Ring“,[5]) wo wir nicht nur das schleppende „nun“ los sind, sondern dafür das gestusgebende Demonstrativpronomen erhalten haben. Das „du“[6]) statt des älteren „nun“[7]) bei Gunthers Aufforderung an Hagen, die Halle zu bewachen, ist ein ähnlicher Fortschritt. Oder man denke an Brünnhildens Schlussgesang, wo wir in „Siegfrieds Tod“ statt des jetzigen Beginnes[8]) mitten im Verlaufe der Rede das ziemlich matte „Nun tragt mir Scheite, zu schichten den Haufen am Uferrande des Rhein's“[9]) lesen müssen.

Manche papierne Wendungen werden gebessert, lebensnäher, frischer gegeben: wenn wir statt des älteren „wie Hagen mich es wies,“[10]) jetzt „wie Hagen tüchtig es wies“[11]) lesen, oder ein noch besseres Beispiel, statt „Wie? ... Gunther? ... Du lügst!“[12]) das viel unmittelbarere „Ich ... Gunther? ... Du lügst!“[13]) Manch-

[1]) II 288 [2]219.

[2]) vgl z. B. die unangebrachte Anrufung Wotans beim Racheschwur am Schlusse des 2. Aktes der „Götterdämmerung“.

[3]) Literarisches Echo 10, 838 gelegentlich einer Besprechung von „Wagner-Schriften“. Aehnlicher Meinung sind auch Istel 105, Ludwig 197, 220, Schrenck 161.

[4]) II 222 [2]171. [5]) VI 261 [2]184. [6]) VI 281 [2]198. [7]) II 238 [2]183. [8]) VI 357 [2]251. [9]) II 297 [2]226.

[10]) II 253 [2]194. [11]) VI 305 [2]214. [12]) II 260 [2]199. [13]) VI 314 [2]220.

mal ist dann auch nur das Flickwort gestrichen, ohne Ersatz zu bekommen. So steht in der „Götterdämmerung" statt „Willst du nicht rasten, schlimmer Held?"[1]) „Rastest du schlimmer Held;"[2]) Das „Meineid rächt' ich an ihm!"[3]) wirkt für uns, die wir den lapidaren Satz der Götterdämmerung im Ohre haben,[4]) unerträglich umständlich. So ist also der kürzere, treffendere, man möchte sagen elementarere Ausdruck häufig erst in der Götterdämmerung gefunden. Man denke z. B. noch an Siegfrieds „Ich fürchte kein Feuer",[5]) das ganz anders herausbricht als das ältere „Nicht fürchte ihr Feuer"[6]) oder an Gutrunes Klage: „Sie haben Siegfried erschlagen!";[7]) wie blass klingt daneben das ursprüngliche „Siegfried haben sie erschlagen."[8])

Was soll ferner in einem mythischen Leidenschaftsdrama das höfische Ihr in Hagens Mund „Vertraut mir, betrogene Frau",[9]) zumal an Stellen wie dieser?[10]) Wie ganz anders anheimelnd klingt das unbestimmte „es" in „auf den Aesten sass es und sang";[11]) „sie sassen und sangen"[12]) erscheint plump und rationalistisch dagegen. Selbst Geschmacklosigkeiten fehlten in „Siegfrieds Tod" nicht, so wenn die Rheintöchter auf den Nibelungenring an Siegfrieds Hand deutend vom „Ringlein" reden.[13]) Gerade dieses Diminutivum hat für uns keinen guten Nebenklang, und Gutrunes „Wie fürcht' ich mich vor dir!"[14]) ist einfach trivial, besonders im Gedanken an das jetzige „Wie fasst mich Furcht vor dir".[15])

Eine Reihe von sonstigen Varianten sind dem Bestreben entsprungen, häufiger zu staben. Z. T. sind dadurch glücklichste Besserungen entstanden, besonders bei „Errätst du auch dieser Raben Geraun'? Rache raten sie mir!",[16]) wo es in „Siegfrieds Tod" viel matter heisst: „Verstehst du auch dieser Raben Spruch? Sie eilen, Wotan dich zu melden!"[17]) Hier ist deutlich wahrzunehmen, wie die spätere Wendung gleichsam durch den Stab hervorgerufen wurde. In anderen Fällen aber wurde der Ausdruck geschraubter, manierierter, ja unverständlicher. Die Worte „neidlich" und „Brunst" kommen wohl auch aus diesem Grunde häufiger vor, nicht gerade zum Vorteile der Dichtung. So birgt der Hort jetzt den „neidlichsten"[18]) statt des „reichsten"[19]) Schatzes,

---

[1]) II 255 [2]195. [2]) VI 307 [2]216. [3]) II 291 [2]221. [4]) VI 350 [2]246. [5]) VI 278 [2]196. [6]) II 236 [2]181. [7]) VI 354 [2]249. [8]) II 294 [2]224. [9]) II 268 [2]204. [10]) VI 324 [2]227. [11]) VI 346 [2]243. [12]) II 288 [2]219. [13]) II 278 [2]212. [14]) II 255 [2]195. [15]) VI 306 [2]215. [16]) VI 349 [2]245-46. [17]) II 290 [2]221. [18]) VI 267 [2]188. [19]) II 227 [2]175.

des Reimes auf „Nibelungen“ wegen; oder es heisst „Keinem andren wiche die Brunst“[1]) („Siegfrieds Tod“: „Sie möchte kein andrer besteh'n“,[2])) was auf „Brünnhilde“ gut reimt. Derselbe Reim liegt in den Schlussworten von Siegfrieds grosser Erzählung vor; statt „brünstig“[3]) umschlang ihn früher „selig“[4]) der schönen Brünnhilde Arm. Auf manirierte Wendungen wie „bruderbrünstig mutig gemischt“[5]) würde man ferner in „Siegfrieds Tod“ noch nicht stossen. Doch den frappantesten Beleg für die planvolle Stabhäufung haben wir zu Beginn des ersten Aufzuges. Zugleich beweist dieser Fall, wie sehr die Deutlichkeit unter diesem merkwürdigen Bestreben gelitten hat. In „Siegfrieds Tod“ heisst es:[6])

„Nun sag', Hagen, unfroher Helde!
Sitze ich stark am Rhein
Zu der Gibichungen Ruhm?“

Dafür in der „Götterdämmerung“[7])

Nun hör' Hagen!
Sage mir Held:
Sitz' ich herrlich am Rhein,
Gunther zu Gibichs Ruhm?“

Während wir in „Siegfrieds Tod“ 3 einfache Stabreime haben, bringt die Götterdämmerung deren 4, darunter einen vierfachen Reim mit „h“. Man sieht die rein formale Tendenz, denn von einer Aenderung des Sinnes ist nichts zu spüren. Dessen Verundeutlichung durch diese Stabhäufung bemerkt man nun in der Antwort Hagens. Anstelle des Klarverständlichen:

„Dich ächten Gibichung acht' ich zu neiden“

muss das auf den ersten Blick dunkel anmutende:

„Dich ächt genannten
Acht' ich zu neiden“

treten. Wir haben aber dafür einen Stab auf „neiden“. Auch ist an dieser Erwiderung Hagens nicht uninteressant zu beobachten, dass Wagners Vorliebe für vorangesetzte Relativsätze — eine mhd. Gepflogenheit![8]) — anscheinend mit der Zeit immer mehr zugenommen hat. Anstelle der uns geläufigen Satzfolge in „Siegfrieds Tod“ steht die ungebräuchliche in der „Götterdämmerung“. Auf die sonstigen Varianten, die zum grössten Teile aus musikalisch-rhythmischen Gründen vorgenommen sind, kleine Umstel-

[1]) VI 268 [2]189. [2]) II 228 [2]175. [3]) VI 349 [2]245. [4]) II 290 [2]221. [5]) VI 279 [2]196. [6]) II 225 [2]173. [7]) VI 264 [2]186.

[8]) Paul, Grammatik § 376, 1.

lungen usw. des melodischen Flusses wegen, ist hier nur kurz hinzuweisen. Man vergleiche im einzelnen die Tabellen Zenkers[1]) dafür.

4. Kapitel.

Jesus von Nazareth.

Rein technisch betrachtet — und von der Wichtigkeit für die Lebensanschauung Wagners haben wir ja hier abzusehen — bedeutet der mit „Siegfrieds Tod“ ungefähr gleichzeitige „Jesus von Nazareth“ (Januar 1849)[2]) mit seinem Uebermasse des nicht Gestalt gewordenen, gedankenhaften und seiner z. T. recht blassen Charakteristik einen Rückschritt in fast jeder Beziehung. Die Entwicklung Wagners zu einer neuen Kunstform hin möchte er nur insofern gefördert haben, als die erneute Beschäftigung mit einem Sprechdrama immer mehr zu einer Emanzipation von der Opernform führen musste. Tatsächlich erkennen wir ja auch in dem nächsten ausgeführten Entwurfe „Wieland“ eine in dieser Hinsicht grössere Sicherheit und Bewegungsfreiheit als in dem von Opernelementen noch verhältnismässig stark durchsetzten „Siegfrieds Tod“. Erst bei „Wieland“ kann man sagen, dass die Entwicklung nach dieser formalen Seite so gut wie vollendet und die alte Opernform ihrer äusseren Struktur nach verschwunden ist. Diesen nicht gering zu wertenden Gewinn verdanken wir vielleicht — bestimmt lässt sich dieses natürlich nicht aussprechen — nicht zum wenigsten dem „Jesus von Nazareth“.

Damit sehen wir Wagner wiederum ein neues Gebiet, das des religiösen Dramas, betreten. Schon in diesen verschiedenartigsten Stoffwahlen aus dem Gebiete der Historie, des Mythus, der Religion gewahrt man das Tastende dieser Versuche, das Ringen nach einem neuen Drama. Eben schien der altgermanische Mythus und mit ihm die Musik über die Geschichte den Sieg davongetragen zu haben, und schon wird der Plan wieder beiseite gelegt, um einem ganz anders gearteten Stoffe Platz zu machen, einem Stoffe, der gemäss der beim Barbarossa gewonnenen Erkenntnis wieder nur als Wortdrama angelegt werden konnte. Dass wir es mit einem solchen hier zu tun haben, muss erst noch näher bewiesen oder wahrscheinlich gemacht werden, da es an ausdrücklichen Zeug-

[1]) Bayr. Blätter a. a. O.

[2]) Obiges Datum nach Ellis a. a. O. 316, dem sich z. B. Istel anschliesst (S. 133). Sonst wird 1848 (z. B. XI, S. IV) oder Ende 1848 (z. B. Kapp 180) angegeben.

nissen fehlt. Wenn auch der Stoff an sich, wie z. B. Liszt, Rubinstein-Bulthaupt, Massenet, Weingartner, neuerdings d'Albert zeigen, in vieler Hinsicht zur musikalischen Illustrierung einzuladen scheint und uns durch Briefe an Uhlig[1]) und Liszt[2]) bezeugt ist, dass Wagner an eine Vertonung für Paris dachte, verbietet die Art, wie er das Fragment gestaltet hat, eine Komposition für wahrscheinlich zu halten; wie allgemein anerkannt wird,[3]) tritt das Begrifflich-Abstrakte ganz in den Vordergrund. Zunächst war der Pariser Plan ein Scheinmanöver Wagners, um seine Freunde, besonders Franz Liszt, zu beruhigen, die auf ein derartiges Unternehmen drangen. Er selbst hielt, wie wir aus einem Briefe an Uhlig[4]) wissen, die Idee, einen Christus auf der grossen Pariser Oper aufzuführen, für unmöglich, nun gar ein Christus-Drama dieser abstrakten Art. Sind doch von den uns vorliegenden Zetteln, die eigenartigerweise in drei Abschnitte zergliedert sind, nur die unter „1“[5]) zusammengefassten dem Handlungsgerüste gewidmet, während die anderen Abteilungen teils ausgeschriebene Zitate aus der Bibel (3)[6]) geben, teils (2)[7]) Auseinandersetzungen die fast sämtlich Jesus in den Mund gelegt sind und über Probleme, die damals im Vordergrunde von Wagners Interesse standen: Liebe, Geld, Ehe, Besitz handeln. Schon diese Einteillung, in der unter 2 und 3 das Theoretische fast allein das Wort hat, gibt uns den rechten Fingerzeig zur Beurteilung des unter 1 skizzierten Dramas, das uns hier allein interessieren kann. Dieses Drama macht den Eindruck eines Rahmens, einer Umkleidung der in ihm zur Sprache kommenden Theoreme; die Reden Jesu würden einen übergrossen Raum in ihm eingenommen haben.

Doch muss man trotz dieses theoretischen Charakters des Werkes, um es richtig aufzufassen, von der Bühne und einer even-

[1]) vom 9. August 1849 a. a. O. 334.

[2]) 14. Oktober 1849 a. a. O. 358.

[3]) vgl. z. B. Muncker, S. 50. Auch Adler, S. 125, kommt vom musikhistorischen Standpunkte aus zu demselben Schlusse. Er hat auch, S. 126. die einzige Stelle herausgespürt, in der die Musik hätte zur Mitwirkung kommen können, den Tanz der Mädchen beim Einzuge in Jerusalem XI 278. Erwähnt sei, dass nach Chamberlain (Rich. Wagner, S. 371) die scenischen Dispositionen und viele einzelne Momente der Skizze die geplante Mitwirkung der Musik nicht bezweifeln lassen. Gleichwohl schwankt er, da „die vielen Dissertationen, die der Entwurf enthält“, ihn mit Recht auf ein Sprechdrama hinzuweisen scheinen.

[4]) Wagner, gesammelte Briefe 2, 334.

[5]) XI 273 ff. [6]) XI 308 ff. [7]) XI 285 ff.

tuellen Aufführung ausgehen. Wagner schrieb diesen Entwurf am Schlusse seiner langen praktischen Theatertätigkeit, hatte also damals die grösste Erfahrung und musste stark unter deren Einflusse stehen. So kommt es, dass wir nichts in der Skizze lesen, das nicht bühnengerecht wäre und aufgeführt werden könnte, im Gegensatze zu vielen anderen Christusdramen, die dergleichen Schwierigkeiten weit mehr enthalten. Ich glaube, Wagners „Jesus von Nazareth" wäre, wenn vollendet, eines der am leichtesten aufzuführenden Christusdramen geworden. Er benötigt, immer im Hinblick auf andere Bearbeitungen desselben Stoffes, wenige Personen und geringen Szenenwechsel, denn er scheidet, was einen bedeutenden — leider aber auch den einzigen — Fortschritt in der Komposition gegenüber der Motiv- und Handlungsüberfülle von „Friedrich I." bedeutet, sorgsam alle überflüssigen oder verwirrenden Episodenereignisse und -Figuren aus, mit Ausnahme des reichen Jünglings,[1]) den er brauchte, um bei dieser Gelegenheit seine Gedanken über Geld und Eigentum vortragen zu können. Wenn man ausserdem von der nur ganz flüchtig auftauchenden und auch sogleich wieder verschwindenden Gestalt des Vaters des Johannes[2]) absieht, kann man keine Figur ohne Schaden des Ganzen aus dem Drama herausnehmen, es sei denn irgend eine der nebensächlicheren Jüngergestalten; aber diese sind bei Wagner besser als Einheit zu fassen, da auf individuelle Charakteristik verzichtet ist, und von diesem Gesichtspunkte aus wären sie nicht zu eliminieren.

Das Bühnenmässige zeigt sich z. B. im Weglassen von Jesu Tod. Denn welchen anderen Grund hatte Wagner, ihn hinter die Szene zu verlegen, als die Rücksicht auf die Bühne? Auch von den Wundern hat er, von allen rationalistischen Bedenken abgesehen, die noch dazu gekommen sein mögen, sicher aus demselben Grunde nur eines auf die Bühne gebracht, da sie dort ebenfalls peinlich wirken und zudem eine Menge von Episodengestalten zur Folge haben würden. Und dieses eine Wunder hat er ganz ins Bildhafte zu übersetzen verstanden und mit dem feinsten Takte behandelt, auch hier im Unterschiede zu den meisten Christusdramatikern. Es ist die Erweckung der zwölfjährigen Tochter des Zöllners, der eine Kontamination von Jairus und Matthäus (Levi) ist.[3]) Jesus betrachtet das Kind „genau", erkennt so, dass es nur scheintot ist, und legt ihm seine Hände auf die Schläfen. Dann spricht er:

[1]) XI 276. [2]) XI 276.
[3]) XI 274.

„Deine Tochter ist von schwerer Krankheit genesen: bringt sie in das Haus und pfleget sie wohl.“ Nun erfolgt kein heftiges Aufrichten der Kranken, sondern man trägt nur die Bahre wieder ins Haus. Dieses behutsame Wiederzurücktragen voll der zarten Vorsicht gegen die Genesende, verbunden mit der Umkehr des ganzen Leichenzuges bringt eine ebenso deutliche, aber ungleich feinere Wirkung als jede Spektakellösung hervor. Dass Wagner sich niemals im Tone vergreift, ist einer der Hauptvorzüge des Fragmentes. Es wirkt dies besonders wohltuend im Vergleiche mit vielen anderen Bearbeitungen desselben Stoffes.

Einige Szenen erfordern geradezu die Bühnendarstellung. In erster Linie ist die kurze Unterredung zwischen Jesus und Magdalena zu Beginn des vierten Aktes[1]) zu nennen. Magdalena ist schüchtern zu Jesus getreten und flüstert ihm zu: „Herr, ist es dein Wille, was Judas sinnt?“ Jesus weist sie ruhig mit der Hand ab. Maria neigt sich zur Seite und weint heftig. Hier finden wir die ausgebildete Gebärdenkunst, die wir ja auch in den vollendeten Werken Wagners so reichlich zu bewundern Gelegenheit haben. Dem grossen Schauspieler würde die ruhig zurückweisende Hand des Herrn, eine Bewegung, die an das letzte Geheimnis seines Wesens rührt, eine bedeutsame Aufgabe stellen. Derartig Geschautes bedarf der szenischen Wiedergabe, um voll zu wirken. Weitere, mehr äussere Züge kommen hinzu. Z. B. die Beleuchtung in der folgenden Verwandlung[2]): „Plötzlich fällt der grelle Schein eines nahen Lichtes auf Jesus“, wo man gleich die szenische Wirkung vor Augen hat. Deutlich weisen auch solche Bemerkungen wie[3]) „Er geht langsam über den Steg und verschwindet nach der hinten aufsteigenden Höhe zu“, „Er (sc. Pilatus) wendet sich rasch“[4]) oder „Dienerschaft und Mägde gehen ab und zu“[5]) bis auf das kurze „ab“[6]) auf die Bühne hin, ja, bei der ersten Bemerkung fühlt man sich an Elisabeths Abgang im dritten Akte des „Tannhäuser“ erinnert. Endlich ist der Schluss, die Predigt des Petrus und die sich daran schliessenden ersten Bekehrungen, wohl der schönste Bühnenausgang für ein Christusdrama und als glücklicher szenischer Gedanke zu würdigen.[7])

Was nun die weitere Stoffbehandlung, das Verhältnis zur Quelle betrifft, so sind die beiden wichtigsten Aenderungen, die

[1]) XI 279. [2]) XI 281. [3]) XI 280. [4]) XI 283. [5]) XI 281. [6]) XI 278.

[7]) Anderer Meinung ist z. B. Friedrich a. a. O. 394, der von dem „hohl-theatralischen Schluss“ redet.

Vermenschlichung der Gestalt Jesu und die Motivierung von Judas Verrate aus politischem Ehrgeiz hier nur kurz zu erwähnen, da ihrer in der vorhandenen Literatur schon häufig gedacht ist.[1]) Die Motivierung des Verrates wird Goethe beeinflusst haben. Ob die Beziehung des Judas zu Barrabas durch El. Schmidts Judasdrama aus demselben Jahre veranlasst ist, mag dahingestellt bleiben.[2])

Im allgemeinen ist die geschickte Verschmelzung verschiedener biblischer Gestalten zu bemerken. Das ist ja eine geläufige Technik bei Wagner, uns besonders aus den „Bergwerken" bekannt. Jairus' Tochter wird so zu der Levis,[3]) der durch die Heilung seines Kindes Christi Jünger wird. Levi ist dann auch der Zöllner, bei dem Jesus zu Gaste ist.[4]) Barrabas zeigt[5]) den Zinsgroschen. Maria Magdalena ist[6]) die Ehebrecherin. Bei der Salbung[7]) vertritt sie auch die Sünderin oder Maria von Bethanien, denn von ihnen beiden wird diese Handlung berichtet. Wagner gibt also die kontaminierte Magdalenengestalt katholischer Tradition.

Neben diese Verschmelzungen treten noch als weitere Abweichungen von der Bibel Zusätze zu dem dort Berichteten. In erster Linie bei der Gestaltung Magdalenens: Ihr Verhältnis zu dem Kreise des Herodes, sowie besonders die Ausführung ihrer Stellung zu Jesus, die vielleicht am kürzesten als liebende und dienende Verehrung bezeichnet werden könnte. Sie hat überdies, wiederum von der Bibel abweichend, ihr Vermögen verkauft,[8]) den Erlös Judas, der nach der Legende der Säckelführer ist, gegeben, um als „die niederste Magd"[9]) der Gemeinde dienen zu können. Später besucht sie das Weib des Pilatus, den biblischen Traum so durch ihre Warnung ersetzend;[10]) auch diesen Zug kann man im neueren Christusdrama wiederfinden. Dass sie als erste um das Geheimnis Jesu weiss, wurde schon von Heckel[11]) bemerkt, der auch darauf hinwies, dass sich die Erzählung der Eliza Wille, die aus Wagners Munde eine Aeusserung über den stark sinnlichen Charakter der Liebe zwischen Magdalena und Jesus gehört haben will, nicht mit

[1]) vergl. z. B. Koch II 164 ff. oder Muncker 49.
[2]) vgl. XI 273.
[3]) vgl. Wartburg 12, 202.
[4]) XI 274. [5]) XI 274. [6]) XI 275. [7]) XI 279-80.
[8]) XI 275. [9]) XI 275. [10]) XI 282.
[11]) a. a. O. S. 7.

dem Entwurfe vereinigen lässt.[1]) Dürften wir diese Aeusserung als authentisch ansehen, so wäre sie für uns insofern sehr schätzbar, als wir durch sie erführen, wie sich die Gestalt der Magdalena ganz allmählich in die Kundrys gewandelt hat. Wir hätten gleichsam eine Zwischenfassung vor uns, die uns einen Einblick in die Werkstatt des Künstlers gewährte.

Weitere Zusätze betreffen die Gestalt des Herrn. So ist Jesu Verhältnis zu seiner Mutter, die „seinen Beruf erkennt" und „sich ihm unterwirft",[2]) erst von Wagner, in bewusstem Gegensatze zur Tradition, geschaffen.[3]) Ferner bringt Jesu Aufenthalt in der Wüste einen bedeutsamen Unterschied zur Bibel, denn währenddessen erkannte Jesus klar seine Aufgabe, indem er sie „nicht als Davids Abkomme, sondern als Gottes Sohn" „erfasste".[4]) Auch von seiner Aeusserung über „seinen unvermählten Stand"[5]) weiss die Bibel nichts, desgleichen nicht von Jesu Worten über seine Brüder:[6]) „Mutter, warum zeugtest du diese?"

Von grösster Wichtigkeit als Zeugnisse für Wagners damalige Anschauungen sind ferner die Zusätze, die den allgemeinen politisch-sozialen Hintergrund und damit zusammenhängend die Gestalten des Pilatus, Kaiphas, der Hohenpriester, des Barrabas, Judas usw. betreffen. Sowohl Dohn[7]) als auch Kniese[8]) haben eingehender darüber gehandelt. Ich kann deshalb für Einzelheiten auf sie verweisen und will nur soviel erwähnen, dass Kaiphas und die Hohenpriester als Vertreter des Kapitalismus und einer unsittlichen Adelspartei besonders in der ersten Szene ihres Auftretens, im dritten Akte,[9]) gebrandmarkt werden, und dass sich in der milderen Haltung gegenüber Pilatus, als dem unter dem Drucke der Ereignisse handelnden, eine „deutliche Parallele" zu Wagners damaligem Eintreten für das Königtum auffinden lässt. Auch des Judas Hass gegen die römische Fremdherrschaft, seine politischen Absichten und seine Freundschaft mit dem politisch oppositionellen Barrabas sind noch einmal in diesem Zusammenhange zu nennen. Sogar Magdalena ist in diesen Bereich einbezogen. Der Hass des Volkes gegen sie schreibt sich grösstenteils aus dem politischen Grunde

[1]) a. a. O. S. 6.
[2]) XI 275.
[3]) vgl. Koch II 166 f.
[4]) XI 275. [5]) XI 276. [6]) XI 276.
[7]) a. a. O. S. 282.
[8]) a. a. O. Wartburg.
[9]) XI 277.

her, dass sie als Kurtisane ein Verhältnis mit einem syrisch-griechischen Machthaber unterhalten hat.[1]) Es ist wie bei „Friedrich I." ein Ueberwiegen des historisch-konventionellen, das neben dem theoretischen Charakter des Werkes die Mitwirkung der Musik ganz unmöglich gemacht hätte.

Wagner motiviert an einer Stelle, zum Vorteil des unmittelbaren phychologischen Verständnisses schärfer, nämlich bei Petri Verrat zu Anfang des fünften Aktes.[2]) Petrus hört da aus dem Munde der Kriegsknechte, welche Wut auf die Jünger Christi sie beseele. Das macht sein Leugnen später begreiflicher. Uebrigens würde diese Kriegerszene die einzige voll derberer Töne im Drama geworden sein, wie aus der Wortwahl und den syntaktischen Konstruktionen des Entwurfes, die sich hier der Umgangssprache nähern, hervorgeht. Ich führe folgende Stellen als Beispiele an:[3]) „Doch den (sc. Christus) hätten sie nun glücklich auch, wie den Barrabas", „die Plackerei Tag und Nacht", „wenn erst die Legionen ankämen, würde man hoffentlich wohl mit dem ganzen Neste kurz und bündig verfahren." Diese realistische Szene hätte sich gut in das Ganze gefügt und würde einen wirksamen Kontrast zu den folgenden tragischen und feierlichen Auftritte abgegeben haben, ohne doch irgendwie aus dem sonstigen Rahmen herauszufallen und stillos zu wirken.

Damit sind wir bei der Frage nach der äusseren Form angelangt. So viel sich nach dem Entwurfe feststellen lässt, würde das Werk in Prosa verfasst worden sein. Dafür spricht zunächst der ganze Charakter der überwiegenden Reflexion, dann aber auch die Beobachtung, dass in diesem Fragmente jegliches rhythmische Element fehlt, das wir doch z. B. bei der „Sarazenin" feststellen konnten und bei „Wieland" noch eingehender zu berücksichtigen haben werden. Alles ist reine Prosa.

Auch hier interessiert uns natürlich vor allem die Frage, warum Wagner diesen Entwurf liegen liess. Sie gibt uns zugleich die Gelegenheit, das Werk in seiner charakteristischen Eigenart zu erkennen und zu beurteilen. Wagner selbst nennt in der „Mittheilung an meine Freunde"[4]) zwei Gründe, einmal die widerspruchsvolle Natur des Stoffes, dann die Unmöglichkeit der Aufführung. Wenn man in die „widerspruchsvolle Natur des Stoffes" das Vorwiegen der Abstraktion mit einbeziehen darf und als dritten Grund die Verdrängung des nur in einem Wortdrama zu behandelnden

[1]) XI 275. [2]) XI 281. [3]) XI 281. [4]) IV 404 [2]332.

Stoffes durch die für Wagners Empfinden die Musik heischenden Nibelungen annimmt, so hat man wohl alle Gründe beisammen. Wir brauchen nicht allzu sehr zu bedauern, dass das Werk unvollendet auf uns gekommen ist, denn bei allen praktischen und poetischen Vorzügen wäre „Jesus von Nazareth“ dennoch kein Drama geworden. Liess sich Wagner doch die beiden dramatischsten Szenen im Leben Jesu, die etwas von einem Kampfe in seinem Innern erraten lassen, die Versuchung in der Wüste und Gethsemane, entgehen. Die eine verlegt er in die Vorgeschichte, die andere hinter die Szene, wie ich glaube aus feinem Takte heraus, der sich bei diesem Stoffe wie sonst nie bei Wagner bemerklich macht. Er will eben nicht alles zeigen und aussprechen. Bei der Versuchung muss Wagner die dramatische Bedeutung gefühlt haben, denn am Eingange des mit II signierten Abschnittes[1]) geht er ausführlich auf sie ein. So wie der Entwurf aber nun einmal ist, erscheint Christus zu Anfang und am Ende wie überhaupt in jeder Szene als genau derselbe. Seine Berührung mit der Aussenwelt ist nur eine scheinbare; in Wirklichkeit kann sie ihm nichts anhaben. Die durch seine vielen Reden hervorgerufene abstrakte Konzeption seiner Gestalt überhaupt musste schon eingangs berührt werden. Aber auch sonst scheint es Wagner auf eine lebensvolle Charakterzeichnung nicht angekommen zu sein. Alles bleibt blass und schemenhaft. Die einzelnen Personen, z. B. die Pharisäer, tragen ebenso wie Jesus ihre Ansichten unlebendig vor. Es will auch bei ihnen zu keinem Konnexe mit den anderen Personen des Dramas kommen. An gewaltigen, wirklich bedeutsamen Dialogszenen, die „Friedrich I.“ so überaus vorteilhaft auszeichnen sollten, fehlt es hier gänzlich. Nirgends sind die gegensätzlichen Gestalten und Richtungen, an denen doch dieser Stoff reich wie kein zweiter ist, wirklich dramatisch gegenübergestellt. Vor allem fehlen derartige Dialogszenen zwischen Jesus und Judas. Sie hätten unbedingt gebracht werden müssen.

Auch gegen die Komposition im Grossen lassen sich genug Bedenken anführen. So wollen sich die einzelnen Akte nicht scharf im Gedächtnis abgrenzen. Ferner ist das Gegenspiel zu wenig ausgebildet. Die Pharisäer begegnen uns erst in der Mitte des Stückes, zu Beginn des dritten Aktes. Der Pharisäer von Tiberias[2]) ist kein Ersatz für das späte Auftreten der geschlossenen Schar.

[1]) XI 285.
[2]) XI 274.

Sehen wir ab von den dichterisch bedeutsamsten pantomimischen Szenen zwischen Jesus und Magdalena, die z. T. in den „Parsifal“ übergegangen sind, von einigen andern feinen Stimmungsmomenten, der zuweilen spürbaren taktvollen Scheu, einen derartigen Stoff als künstlerisches, nun gar theatralisches Objekt zu nehmen, die, wie wir sahen, zu dem Wegfalle der entscheidendsten dramatischen Szenen führte: so haben wir das verstandesmässigste Christusdrama, das wohl je geplant wurde, in diesem Entwurfe zu sehen. Und wieder wie bei „Friedrich I.“ werden wir an „Oper und Drama“ erinnert, nämlich an den Satz, dass der Wortdichter sich nur an den Verstand wenden könne, und erkennen immer mehr, wie stark diese Behauptung in den speziellen Fähigkeiten des absoluten Dichters Wagner begründet ist. Die engeren Grenzen seines Könnens treten auch darin zutage, dass er den Grundgedanken dieses Werkes, wie er ihm vorschwebte und in der „Mittheilung an meine Freunde“ niedergelegt wurde, nämlich den Kampf des edlen Einzelnen gegen eine hohle, erbärmliche Umwelt und die aus der Erfolglosigkeit dieses Kampfes hervorgehende Sehnsucht nach dem Tode, dichterisch, geschweige denn dramatisch wirksam gar nicht zu gestalten vermochte. Wir müssen diesen Gedanken erst von aussen in das Drama hineintragen, Form geworden ist er nicht.

5. Kapitel.

„Achilleus“ und „Wieland der Schmiedt“.

In der Einleitung zu dem vorigen Kapitel über „Jesus von Nazareth“ war auf die merkwürdige Verschmelzung einer optimistischen Lehre mit einem tragischen Lebensschicksale hinzuweisen. Genau dieselbe Erscheinung liegt auch in dem letzten der in Dresden konzipierten Dramenentwürfe, dem Plane eines „Achilleus“ vor. Ganz sicheres lässt sich allerdings über dieses Fragment nicht ausmachen, da uns nur das allerdürftigste Material zur Verfügung steht. Rudolf Schlösser hat die Grundlagen für unsere Kenntnis dieses Planes geschaffen und zugleich wohl im ganzen abschliessend über ihn gehandelt.[1]) Nach ihm sollen uns in den Aeusserungen der „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“[2]) über Achilles auf Seite 55, 58 und 59, sowie in der Anmerkung über das Ross

[1]) Bayreuther Blätter 1896, S. 169 ff.

[2]) Leipzig 1885; vgl. auch den Abdruck XII 281.

Xanthos in „Oper und Drama“[1]) Bruchstücke dieses Planes vorliegen. Ausserdem verweist Schlösser[2]) auf Briefe an Uhlig vom Februar und August September 1850 als Zeugnisse für Wagners Beschäftigung mit dem Stoff. Auch unsere obige Behauptung von dem „tragischen Lebensschicksale“ fusst auf der Vermutung Schlössers,[3]) dass das Drama mit dem Tode des Achilles geschlossen haben würde, jedenfalls aber doch mit dem Tode Hektors. — Ungleich sicherer steht es um die optimistische Lehre, denn diese tritt mit einer Schärfe und Bestimmtheit wie sonst nie bei Wagner hervor. Man denke an die Feuerbachische Verherrlichung des Menschentumes in Sätzen wie: „Seine Mutter erkennt an, dass Ach: grösser sei als die elemente (d. Götter).“

Sonst lässt sich natürlich bei dieser starken Beschränktheit des Materials wenig genug über den Entwurf ermitteln.[4]) Doch scheint Wagner wieder vollen Gebrauch von seiner besonders seit dem „Lohengrin“ erworbenen Dialogkunst gemacht zu haben. Es sind überwiegend Redeszenen, die auf diesen Blättern angedeutet sind, vor allem zwischen Achilles und Agamemnon, sowie dem Helden und seiner Mutter Thetis. Im übrigen ist der Plan schon durch die blosse Stoffwahl interessant. Dass Wagner daran denken konnte, einen antiken Mythus dramatisch darzustellen, zeigt uns, wie die Erkenntnis immer klarer in ihm reifte, dass bei der Behandlung des germanischen Mythus der Hauptnachdruck auf den Begriff Mythus, nicht auf das germanische Element zu legen sei, welch letzteres bisdahin z. B. noch bei Abfassung von „Siegfrieds Tod“ für die Stoffwahl massgebend gewesen sein mochte.

Nicht weniger charakteristisch ist allerdings, dass dieser Plan, der wie kein zweiter mit den Ideen Ludwig Feuerbachs getränkt war, nicht über die ersten Ansätze hinauskam. Der Künstler vermochte die ihm taugliche Nahrung aus diesen Ideen nicht zu ziehen, wie stark sie auch den Denker Wagner befruchteten. Wir werden bei dem nächsten Entwurfe, dem zum „Wieland“, sehen, dass es dort z. T. ähnliche Gründe waren, die laut Wagners eigener Angabe das Drama ebenfalls unvollendet bleiben liessen.

Schon anlässlich des „Jesus von Nazareth“ habe ich auf den technischen Fortschritt im Wielandentwurfe kurz hingewiesen und

[1]) IV 109 [2]88.
[2]) a. a. O. 170.
[3]) a. a. O. 174.
[4]) Für alle Einzelheiten sei auf Schlösser verwiesen.

in der Tat sehen wir, dass „Wieland der Schmiedt", der in Zürich im Winter von 1849 auf 50[1]) als Wagners ausgeführtester Entwurf entstand, in manchem äusserlichen über die opernhaften Elemente in „Siegfrieds Tod" hinausgekommen ist. In dieser Hinsicht zeigt er schon ganz die Form des reifen Musikdramas, nur in dem Zwiegesange zwischen Wieland und Bathilde gegen den Schluss des dritten Aktes, über den weiter unten in anderem Zusammenhange näher zu handeln sein wird, könnte man einen letzten Opernrest erblicken. Sonst würde man nach Aktschlüssen wie dem zweiten von „Siegfrieds Tod" mit seinem Racheschwurterzett und seinen Weihgesängen, sowie den Leichenchören am Schlusse vergebens suchen. „Wieland" ist das erste Musikdrama Wagners, in dem jeder Chorgesang fehlt. Oder sollte sich das Lachen und Spotten der Hofleute in der Schlussszene des dritten Aktes[2]) zu einem Chorsatze entwickelt haben? Ob die glückliche Lösung am Schlusse, die Vereinigung Wielands mit seinem Weibe, sich noch von der Operntradition herschreibt, wird sich nicht ausmachen lassen. Jedenfalls steht aber das Schlussbild deutlich unter ihrem Einflusse. Es berührt sich aufs augenfälligste mit der Apotheose im „Holländer", an die auch das über die Scene ausgegossene Morgenrot erinnert, sowie mit dem Tableau in dem zeitlich benachbarten „Siegfrieds Tod".

Ich habe im vorangehenden ein Musikdrama „Wieland" stillschweigend vorausgesetzt. Vielleicht könnte aber der Untertitel „als Drama entworfen" zu der Anschauung führen, wir hätten es hier mit einem Sprechdrama zu tun. Dass dem nicht so ist, muss eigentlich erst bewiesen werden. Selbst wenn wir nicht wüssten, dass Wieland — wie übrigens wunderbarerweise fast alle die hier behandelten Fragmente — als Oper für Paris geplant war und Gustav Vaez nach einer genauen Prosaskizze das Libretto für die „grosse Oper" ausführen sollte,[3]) dass Wagner Liszt,[4]) ebenso Röckel[5]) zur Komposition hat anregen wollen, kämen trotzdem von allen Seiten die Gründe zusammen, um eine musikalische

[1]) Auch hier schwankt das Datum in der Wagner-Literatur. Während einige 1849 als Entstehungszeit angeben (z. B. Istel 134, Kapp 185), setzen es andere Anfang 1850 an, so doch wohl Koch II 187.

[2]) III 247 [2]204.

[3]) vgl. Glasenapp II 353.

[4]) s. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 1, 101, an die Fürstin Wittgenstein vom 8. Oktober 1850.

[5]) vgl. Bayr. Blätter 18, S. 43 Anm. 1.

Ausgestaltung des Werkes zu postulieren. Zunächst der Gebrauch des Wortes „Drama“ bei Wagner. In der „Mittheilung an meine Freunde“ — also ein Jahr nach Entstehung des Entwurfes — bemerkt Wagner ausdrücklich[1]): „Ich schreibe keine Opern mehr: da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muss.“ Hieraus geht hervor, dass unter „Drama“ bei Wagner gerade auch seine musikalischen Werke zu verstehen sind. Nun hat er aber höchstwahrscheinlich dem „Wieland“ erst bei Gelegenheit der Sammlung seiner Schriften 1872[2]) den Untertitel gegeben, wo sich dieser Wortgebrauch bei ihm nur verhärtet hatte, wie wir aus seinen Schriften „über die Benennung Musikdrama“[3]) vom November 1872 (also gerade der Zeit der Herausgabe) und „über die Anwendung der Musik auf das Drama“[4]) wissen. Der Untertitel ist folglich wohl so aufzufassen, dass Wagner damit einen Gegensatz zum Epos ausdrücken wollte: wagte er doch den ersten Versuch, diesen Stoff als Drama zur Darstellung zu bringen.

Es lassen sich aber auch aus dem Werke selbst genug Anzeichen für die geplante musikalische Ausgestaltung anführen. Es sind vor allem zwei Szenen, die erste und die dritte des letzten Aktes, die unsere Ansicht stützen. In der ersten, einem Monologe Wielands, heisst es gegen das Ende zu[5]): „Dann greift er denn mit alter Lust wieder zu den Werkzeugen, und ein rüstiges feuriges Lied ertönt aus seinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers.“ Dass diese Stelle bei der Ausführung komponiert worden wäre, ist unzweifelhaft, höchstwahrscheinlich wäre das in der Art von Siegfrieds Schmiedeliedern geschehen. Die Stelle klingt wie deren Vorwegnahme, überhaupt ist die ganze Schmiedetätigkeit Wielands in den „Ring des Nibelungen“ übergegangen. Man ist auch fast versucht, die Begleitung dieses Liedes mit einem grossen Orchester anzunehmen, das das „Sausen der Schmiedebälge“ mit seinen Mitteln geschildert hätte. Die dritte Szene ist jedoch noch beweiskräftiger,

[1]) IV 417 ²343 Anm.
[2]) vgl. Schlösser, Bayr. Blätter 1895, S. 43.
[3]) Golther, Anm. S. 146.
[4]) Golther, Anm. 162.
[5]) a. a. O. 82 ff.

da man ja bei III, 1 immerhin ein eingeschobenes Lied annehmen könnte, wie schliesslich auch in der 1. Scene des 1. Aktes, bei dem Eingangsliede Wielands. Man findet nämlich in III, 3 neben dem allgemeinen Eindrucke, dass dieser dithyrambische Dialog zwischen Wieland und Bathilde sich auf das blosse Wort kaum beschränkt haben würde, noch ein wichtiges äusseres Argument für die musikalische Ausgestaltung dieser Szene in Wagners Worten am Schlusse: „Unter dem Zweigesange . . . hat Wieland sein Werk vollendet.“[1])

Fasst man mit dieser Erkenntnis das Werk als Ganzes ins Auge, so weist seine stilistisch-sprachliche Ausgestaltung, auch sein Ideengehalt auf die Art der später komponierten Dramen, besonders des Ringes, hin. Die gesamte Diktion nähert sich auf das deutlichtse dem Stabreimverse, wie Wagner ihn sich im „Ringe“ gebildet hat.[2]) Dass für den Dichter von „Siegfrieds Tod“ bei erneuter Wahl einer eddischen Sage die metrische Behandlung in diesem Versmasse sehr nahe lag, ist ohne weiteres klar.[3]) Doch lässt sich die Behauptung auch durch eine Reihe von Beispielen erhärten. Sie sämtlich aufzuzählen, würde ein Ausschreiben des grössten Teiles der ganzen Dichtung erfordern, so sehr häufen sie sich. Es seien deshalb hier nur einige wenige besonders charakteristische Stellen in der Reihenfolge ihres Vorkommens wiedergegeben, die der Deutlichkeit wegen wie die Verse im „Ring des Nibelungen“ abgesetzt werden sollen.

„kam aber Kunde, dass König . . .“[4])
„So möge er ziehen
seine Zeit ist aus!“[5])
„Der frechen Frage
erwidre ich
mich wählten Freie zum Fürsten.“[6])
„Was geben günstige
Götter mir Macht,
da sie den Sohn mir versagten?!“[7])

---

[1]) III 247 [2]203.

[2]) Wie nahe der Entwurf dem Verse schon war, ist Wagner selbst nicht entgangen. Vgl. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt a. a. O.: „Meine Dichtung ist vollständig ausgeführt, nichts bleibt an ihr zu thun übrig, als eine Versification . . . da, wo es am wichtigsten war, sind mir auch schon die Verse entflossen.“

[3]) Das Gefühl, hier einen Stabreim-Entwurf vor sich zu haben, muss auch schon O. Schlemm gehabt haben, der 1875 den Wieland „nach Richard Wagners Entwurf“ in Stabreimen „ausgearbeitet“ hat.

[4]) III 218 [2]182. [5]) III 228 [2]189. [6]) III 229 [2]190. [7]) III 231 [2]192.

Haben wir damit den Stabreimvers als rhythmisches Gewand des Entwurfes erkannt, so könnte die Annahme nahe liegen, dass auch für dieses Werk in erster Linie ein eddisches Gedicht, diesmal das Wölundlied, die Quelle gewesen wäre. Doch schon ein flüchtiger Vergleich der beiden Dichtungen zeigt die Unmöglichkeit dieser Vermutung. In der Tat ist von Schlösser[1]) und Maurus[2]) nachgewiesen, dass hauptsächlich das Amelungenlied Simrocks als Quelle zu gelten hat. Maurus will es sogar als einzige Quelle angesehen wissen.[3]) Doch möchten wir uns lieber der Meinung Schlössers anschliessen, der daneben wenigstens eine deutliche Erinnerung an die Edda annimmt. Diese sowie auch die Thidrekssaga hatte ja Wagner während seiner Dresdener Zeit[4]) kennen gelernt. Zugleich können wir uns seine Beobachtung zu eigen machen, nach der Wagners Verhältnis zur Quelle im Laufe der Dichtung immer lockerer und freier wurde.[5])

Es erscheint auf den ersten Blick unbegreiflich, wie Wagner zu Simrocks Wieland greifen konnte, dieser trostlosen Verbreiterung und Verflachung des alten nordischen Liedes. Vielleicht war es die Besorgnis, in der Edda nicht genug Stoff für sein Drama zu haben, die ihn immer wieder Simrocksche Züge als Füllsel verwenden liess. Ein Vergleich zwischen „Siegfrieds Tod“ einerseits, den übrigen Ringteilen und z. B. „Tristan“ anderseits wird zeigen, dass Wagner damals noch nicht so weit vorgeschritten war, gleichsam in überlebensgrossem Formate zu arbeiten, wenn er an sich auch wohl die grossen und einfachen Züge der Sage zu erkennen vermochte. Denn dies zeigt zur Genüge die kurze dithyrambische Inhaltsangabe des Dramas in dem „Kunstwerk der Zukunft“, die sich in den einfachen Zügen des Handlungsverlaufes an die Edda anschliesst, wenn sie auch in der Auffassung von Wielands Charakter ganz andere Wege als die Quelle geht. Hiervon wird an späterer Stelle zu handeln sein.

Was nun Simrock betrifft, so stellt dieser Wieland in den grossen Zusammenhang seines die mittelalterlichen Dietrichssagen zu einem Zyklus zusammenfassenden Amelungenliedes. Sieht man

---

[1]) a. a. O. S. 43 ff.
[2]) a. a. O. S. 114 ff.
[3]) a. a. O. S. 126.
[4]) a. a. O. S. 45.
[5]) a. a. O. S. 54 und 57.

von der Geschmacksverirrung[1]) ab, die überhaupt schon darin liegt, an dem eddischen Liede Aenderungen und Zusätze vorzunehmen, so kann man Simrock allerdings ein gewisses Geschick in der Zusammenschweissung des Wölundliedes und der Thidrekssaga nicht absprechen. Bedeutete nun aber schon die letztere einen Abfall gegen die Geschlossenheit und Stilsicherheit des Wölundliedes, vor allem durch ihre starke Anhäufung von spielmannartigen Anekdoten, so geht Simrock noch einen Schritt weiter in der Entstellung der ursprünglichen Sage, indem er diese Elemente verbreitert und alle möglichen Züge aus anderen germanischen, besonders deutschen Sagen und Märchen hineinverwebt. So[2]) aus Deors Klage, Biterolf, Friedrich von Schwaben, dem Anhang zum Heldenbuche, dem hürnen Seyfrid, aus Märchen wie dem von der Springwurzel, das ja auch leider in Wagners Entwurf mit übergegangen ist.[3]) Das gibt eine Ueberfülle des novellistischen kleinlichen Beiwerks, die wir bei einem derartigen Stoffe gerade am wenigsten vertragen. Mit jeder neuen Fassung entfernen wir uns also weiter von der Grösse des alten Originals, bis Wagners Wieland mit dem eddischen Alben nicht viel mehr als den Namen und einzelne äussere Züge teilt.

Was Wagner von Simrock übernahm, war vor allem diese Verknüpfung des Wölundliedes mit der Thidrekssaga. Doch geht die Abhängigkeit auch bis in kleinste Einzelheiten. So stammen schon seine Namen in ihrer ganzen Lautform aus Simrock,[4]) mit Ausnahme allerdings desjenigen der Schwanhild anstelle von Wielands dortigem Weibe Elfweiss. Mit dem Namen ist auch manche Eigenschaft der Personen übernommen. So griff Wagner die Simrocksche Schöpfung der Figur des Arztes Helferich, eines Bruders von Wieland, auf,[5]) dann die Liebe Wielands zu Bathilde, den Charakter des Gram. Wagner stellt weiter wie Simrock den Helden aus seiner Isoliertheit in einen grossen Familienzusammenhang, das Wikingergeschlecht erscheint im Gegensatze zu dem der

[1]) während Schlösser ähnlich über Simrock urteilt a. a. O. S. 47, redet Koch II 187 von dem „prächtigen“ Amelungenliede und „dichterisch bereits glücklich geformten Stoffe“, ja versteigt sich in seiner Literaturgeschichte S. 253 zu der Behauptung, das Amelungenlied sei das grösste Epos des 19. Jahrhunderts.

[2]) vgl. Maurus a. a. O. 113.

[3]) Maurus 101, Anm. 3. Grimm, Deutsche Sagen I, N. 9.

[4]) vgl. z. B. Maurus S. 115, Anm. 2 und S. 117, Anm. 3.

[5]) vgl. z. B. Maurus 115, Anm. 2.

Neidinge. So ist die Ankunft der Schwanenmädchen wohl vorbereitet. Sie kommen vom Kampfe gegen die Neidinge, nicht von ungefähr wie in der Edda. Es wird ferner bei beiden die Vorgeschichte Schwanhildens gegeben, von der ebenfalls die Edda nichts weiss. Leider hat Wagner aber von Simrock auch eine Reihe der anekdotenartigen Züge übernommen. Besonders der Schluss des ersten Aktes ist zu stark mit diesem Elemente bedacht.[1]) Durch Zauber gelingt es Bathilde mit Hilfe der schon erwähnten Springwurzel, die Tür Wielands zu öffnen, durch Zauber erkennt sie den Ring, durch Zauber wird die Liebe Grams zu ihr erweckt. Das ist eine schier unerträgliche Häufung. Hier kann man auch nicht einmal, wie im zweiten und dritten Akt, bei der durch Zauber hervorgerufenen Liebe Wielands zu Bathilde, von einer symbolischen Bedeutung reden.[2])

Diese Abhängigkeiten gehen aber auch schliesslich bis in einzelne sprachliche Wendungen. Ich denke z. B. an die wörtlichen Uebereinstimmungen zwischen Schwanhildens (richtiger Elfweissens) Worten bei Simrock:[3])

„Ich wüsste nicht zu zügeln, geschäh es je, die Lust,
Den reinen Hauch zu schlürfen des Himmels in die Brust:
Wer einmal in den Lüften so selig sich gewiegt,
Der mag es nie vergessen, wie schön es droben sich fliegt."

und bei Wagner:[4])

„Denn erblick' ich die Flügel und weiss ich sie in meiner Macht, so sehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Lust widerstehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu schwingen, so wonnig ist der Flug, so selig das Schweben im klaren Meere der Luft, dass, wer es einmal genoss, nie des Sehnens danach sich erwehren kann."

Indes sind auch die Abweichungen von Simrock nicht zu übersehen. Dass gegenüber seiner epischen Breite Wagner den Stoff schon rein zeitlich zusammenzudrängen hatte, besonders im ersten Akte, wo Erwerbung und Verlust des Weibes scharf aufeinander

[1]) III 220 [2]184 ff.

[2]) Aber noch weiteres Bedenkliche, Unwahrscheinliche und Unausgeglichene lässt sich anführen, so die Wirkung des Ringes auf Gram; ferner: warum sagt Bathilde erst II, 3 ihrem Vater, dass Wieland in seinem Dienste ist? usw. Dies alles macht die Fabel unwahrscheinlich, höchst verwickelt und schwierig.

[3]) S. 16. 2. Abenteuer, 5. Strophe. Karl Simrock, Das Heldenbuch. 4. Band. Des Amelungenliedes erster Theil. Stuttgart 1863.

[4]) III 219 [2]183.

folgen, soll nicht ungerühmt bleiben, wenngleich es sich beinahe von selbst verstand und er auch hier nicht so weit wie sonst gegangen ist, sodass er einen letzten epischen Zug nicht hat entfernen können. Diese Konzentration zeigt sich vereint noch mit einer anderen Besserung, nämlich der Tilgung des Simrockschen Bombastes oder doch wenigstens seiner Milderung, mit besonders instruktiver Deutlichkeit am Schlusse des ersten Aktes, der mit den letzten Versen des dritten Abenteuers im Amelungenliede zu vergleichen ist. Der von den Leuten Grams gefesselte Wieland wird an seinem Hause vorübergeführt und sieht Weib und Kind tot liegen. Da heisst es in der 29. Strophe des dritten Abenteuers:[1])

„Wie zornig ward der Held!
Er zuckt im Grimme: da ward das Eisen zerschellt.
Noch fühlt' er um die Füsse die Fessel gespannt:
Mit einem zorn'gen Rucke, da lag auch sie im Sand."

Gegenüber einer solchen grotesken Leistung vermenschlicht Wagner mehr, wenn er Wieland „mit furchtbarer Kraftanstrengung"[2]) von seinen Banden sich lösen lässt. Er mildert und lässt doch die Tat fast grösser in unsern Augen erscheinen. Simrocks Fassung vermögen wir nicht ernst zu nehmen. Aehnlich steht es mit der unmittelbar folgenden Stelle:

„Nun riss er aus der Scheide dem nächsten Mann das Schwert,
Und hieb sein Haupt vom Rumpfe, wie wenn ein Blitz niederfährt.
Dem[3]) zweiten und dem dritten schlug er so schnellen Schlag
Mitten durch die Weichen, dass er in Stücke lag:
Wen er erlangen mochte, der wälzte sich im Blut;
Ihm wuchs mit jedem Hiebe die wilde Berserkerwuth.
Sein[4]) Athem hauchte Flammen, dass Erz und Eisen schmolz;
Nicht Schild noch Harnisch trotzte dem kühnen Schmiede stolz:
Zusammen war geschweisset der Panzer mit dem Mann
Bei dem ersten Streiche, den er von Wieland gewann.
So[5]) viele streckt' er nieder, ich weiss nicht ihre Zahl,
Doch mächtig hallte wieder der Bergwald und das Thal;
Die es sah'n und hörten liefen nach dem Meer:
So treibt ein wüthger Eber eine Koppel Hunde vor sich her."

[1]) a. a. O. S. 27.
[2]) III 223-24 [2]186.
[3]) 31. Strophe.
[4]) Strophe 32.
[5]) Strophe 33.

Neben dieser unerträglichen Uebertreibung heisst es bei Wagner nur:[1])

„Er entreisst einem Nahestehenden das Schwert und greift Gram an, dieser weicht."

Im Gegensatze zu der unendlichen Breite Simrocks zeigt sich Wagner überall als der knappe Dramatiker, der mit weniger Worten und Taten mehr sagt. Dafür noch weitere Belege „Wieland stösst in ein Horn",[2]) um die Hilfe seiner Brüder und Knechte gegen die Eindringlinge herbeizurufen, bei Simrock natürlich gleich dreimal, auch muss noch umständlich versichert werden:

„(Das raubt er einem Todten), mächtig war sein Schall."

Eine weitere Strophe, die von den Heldentaten Eigels und Helferichs im Kampfe gegen die Neidingsmannen berichtet, lenkt nur am unrechten Platze unsere Aufmerksamkeit ab, die besser Wieland[3]) allein zugewandt bliebe. Eine Steigerung gegenüber Simrock bedeutet es umgekehrt, dass Wieland beim Anblicke der Brandstätte und in dem Glauben, Schwanhild sei verbrannt, sich in das Feuer stürzen will. Dies lässt einen tieferen Blick in sein Inneres tun und fesselt menschlich weit mehr als alles Simrockische Uebermenschentum, dessen stärkste Probe aber erst darin liegt, dass er Wieland „einen mächtigen Eichbaum" „mit starker Armes-Gewalt" aus der Erde losreissen lässt, um sich aus ihnen einen Nachen zu zimmern, was doch wohl die Grenze des künstlerisch zulässgen überschreitet. Auch hier mildert Wagner und lässt seinen Helden einen abgeschlagenen Baumstamm, der am Ufer liegt, in's Wasser stossen. Den detaillierenden Epiker verleugnet Simrock auch an dieser Stelle nicht: er schildert eingehend, wie Wieland sich sein Fahrzeug, mit dem er seinen Feinden nachsetzen will, zimmert und lässt ihn im letzten Verse des Abenteuers noch darüber einschlafen. Dies ist auf jeden Fall zu beanstanden, mag auch die sonstige umständliche Breite durch die Natur der Epik gerechtfertigt oder doch wenigstens entschuldigt sein. Der Dramatiker Wagner lässt gerade im Gegenteil Wieland so schnell wie irgend möglich zur Abfahrt kommen.

Abgesehen von solchen selbständigen Milderungen und Besserungen im einzelnen ist es in erster Linie der Einfluss der Edda, der Wagner vor dem fernliegendsten Anekdotenwerk Simrocks bewahrte

[1]) III 223 [2]186.
[2]) III 223 [2]186.
[3]) 34. Strophe, 3. Zeile.

und ihn immer wieder an die einfachen Grundzüge gemahnte. Leider ist allerdings, wie wir feststellen mussten, dieser Einfluss nicht tief genug gegangen.

Als Wagners Eigentum ist in erster Linie die besondere Auffassung des Helden anzusehen; und damit berühren wir zugleich den Hauptmangel des Dramas neben der verfehlten Quellenwahl. Es war doch ein zu grosses Wagnis, das albische rachelüsterne heimtückische Wesen Wielands zu dem eines freien grossen Menschen und Künstlers umzuprägen. Ja, Wagner geht noch weiter, wenn er in jener bereits erwähnten Stelle am Schlusse seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" Wieland dem deutschen Volke als begeisterndes Vorbild hinstellt und beider Schicksale miteinander vergleicht.[1]) Aus dieser Original-Wagnerischen Auffassung Wielands als des geknechteten Künstlers musste sich eine Reihe weiterer Aenderungen notwendig ergeben. Denn ein derartig geschauter Wieland konnte nicht zu den heimtückischen unmenschlichen Rachetaten, wie der Tötung der jungen Königssöhne oder der Schändung Bathildens, schreiten. Er straft nur den König, seinen Feind, selbst sowie dessen Gesellen, was ja auch vom modernen Standpunkte aus als das Nächstliegende erscheint.[2])

Wichtig ist weiterhin Wagners Umgestaltung des Schlusses, die glückliche Wiedervereinigung Wielands mit seinem Weibe,[3]) wie überhaupt bei ihm das Verhältnis des Helden zu Schwanhilde ganz anders als in seinen Quellen im Mittelpunkte der Handlung steht. Obwohl nun aber Schwanhild derartig in den Vordergrund gerückt ist, ist sie doch nur ganz schemenhaft behandelt. Man gewinnt kein greifbares, deutliches Bild, sie ist eine etwas romantisch aufgefasste Walküre und nichts weiter. Ein ähnlicher Vorwurf zu blasser Charakteristik ist auch gegen fast alle übrigen Personen des Entwurfes zu erheben. Mit Ausnahme der allerdings

[1]) Dies ist zugleich die Hauptabweichung von Drama und Dithyrambus, wenn wir von der erklärlichen Auslassung der Episoden und Nebenpersonen absehen: der Ideengehalt der Gestalt tritt in der Prosastelle noch schärfer und deutlicher hervor als im Entwurfe.

[2]) Maurus, S. 126.

[3]) Auch sonst macht sich diese optimistische Grundauffassung geltend, die das Fragment trotz der grossen Leidensfähigkeit des Helden auszeichnet. So sagt Wieland zu Bathilde: „Liebe! Und von aller Schuld bist du frei" (III 245–202) und gleich darauf soll Bathilde nach des Schmiedes Aufforderung „frohe Helden" gebären.

fast zu männlich geratenen Bathilde lebt keine einzige weitere Gestalt des Dramas. Dies sind Mängel, die sich nicht allein aus dem bloss schematischen Entwurf erklären lassen. Von lebendigen Dialogszenen bedeutet nur das grosse Gespräch zwischen Wieland und Bathilde im dritten Akte[1]) eine allerdings treffliche dramatische Leistung, die ganz auf der Höhe der seit „Lohengrin" von Wagner erworbenen Dialogkunst steht. Weiche ich auch sonst von Maurus' und Schlössers doch wohl zu günstiger Bewertung des Entwurfes gänzlich ab, so muss ich doch jenem in der Beurteilung dieses Auftriftes beistimmen, wenn er sagt:[2]) „Von allen mythischen Zuthaten der Vorlage gereinigt, zeichnet die Szene zwischen den beiden Hauptpersonen der Dichtung eine meisterliche Darstellung rein menschlicher Gefühle aus." Hier ist mit Recht dieser rein menschlichen Auffassung, die ja sonst dem Werke geschadet hat, Lob zu spenden. Wir haben hier die einzige wahrhaft gelungene Szene im Drama zu sehen, jedenfalls erscheint alles andere neben ihr unbedeutend und im Vergleich namentlich zur Edda verkleinlicht.[3])

Dass Wagner den Stoff liegen liess, dafür lassen sich drei Gründe anführen. Zwei davon hat der Dichter selbst erkannt oder ausgesprochen. Zunächst liess die Fülle der Pläne, die er damals hegte, den einzelnen Stoff in ihm nicht recht ausreifen: Es gebrach ihm an Zeit und Lust zur Ausführung. Dafür hat sich ja schon mehr als ein Beispiel ergeben, und endgültig beiseite geschoben war eine Reihe der Fragmente, so z. B. Achilleus, noch nicht. In richtiger Erkenntnis schreibt deshalb Wagner an die Fürstin Wittgenstein im Oktober 1850: „Ich bin reicher an Entwürfen als an Kraft, sie auszuführen."[4]) Wichtigere, ihn mehr fesselnde Stoffe, wie der zum „Ring des Nibelungen" drängten zur Ausführung und absorbierten ihn schliesslich ganz. Weiterhin war das Stück zu sehr in Wagners damaliger optimistischer Lebensanschauung, ja in einer Augenblicksstimmung, begründet, sodass er schon ein knappes Jahr nach der Entstehung des Entwurfes an die Fürstin Wittgenstein in demselben Briefe

[1]) III 239 [2]198 ff.

[2]) Maurus a. a. O. S. 125.

[3]) Anderer Meinung z. B. Muncker, S. 66 ff. und Golther, Einleitung S. 223, die die straffe Komposition und sittliche Vertiefung zu rühmen wissen; letztere war aber, wie wir gesehen haben, diesem Stoffe nicht gemäss.

[4]) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt I 101.

schreiben muss: „Die Dichtung . . . ist das Erzeugniss einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich mir als Künstler glaube Glück wünschen zu können. Sie versetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht mehr zurückversetzt sein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Versen noch in Tönen: gewänne ich einst die Ruhe dazu, so müsste ich fürchten, auch kalt darüber geworden zu sein.“ Schon bei Gelegenheit des „Achilleus“ war davon die Rede, dass es der Optimismus bei Wagner nicht zu einem Kunstwerke kommen liess. Hier ist dafür ein neuer Beleg. — Der dritte Grund, das Werk unvollendet zu lassen, liegt wohl in dem Ueberhandnehmen des übernatürlichen und anekdotischen. Storck, gelegentlich einer Besprechung des Lienhardschen Wieland, vermutet ähnliches. Er nimmt mit Recht Anstoss daran, dass Wielands Liebe zu Bathilde wie die Siegfrieds zu Gutrune auf einem Zauber beruht. Alle drei Punkte zusammen erklären hinreichend die schnelle Entfremdung von dem Stoff. Wegen seiner Bedeutung für die innere Entwicklung des Künstlers, weniger im ästhetischen, als im allgemein menschlichen und politischen Sinne, sowie um einzelner hervorragender Schönheiten willen, wollte Wagner den Entwurf seinen Freunden 1872 nicht vorenthalten, sondern nahm ihn in die Sammlung seiner Schriften auf, als einziges seiner Fragmente. Schon das verleiht ihm eine Ausnahmestellung unter ihnen.

6. Kapitel.

„Die Sieger.“

Zwischen „Wieland“ und dem nächsten hier zu behandelnden dramatischen Fragmente Wagners -- es ist zugleich sein letztes überhaupt — liegt die Ausführung der theoretischen Grundschrift „Oper und Drama“, sowie neben Ansätzen zu „Tristan“ und „Parsifal“[1]) die Dichtung des Nibelungenringes, um der zahlreichen anderen theoretischen Schriften hier nicht zu gedenken. Schon bei „Wieland“ war darauf hinzuweisen, wie nahe das Werk in seiner äusseren Struktur den Grundsätzen der in „Oper und Drama“ niedergelegten Theorie entspricht, so in der Wahl des Stabreimes, im Fehlen des Chores. Doch ist diese Verwandtschaft im ganzen nur eine äusserliche. Von der dort geforderten

[1]) vgl. Koch II 414 und 442.

Einfachheit im Aufbau, der Behandlung der elementarsten und darum tiefsten menschlichen Leidenschaften ist im „Wieland“ noch wenig genug zu entdecken. Im Gegenteil haben wir hier, wie wir sahen, eine krause, verwickelte, unklare Handlung vor uns, die an die grossartige Tiefe des eddischen Liedes nicht im entferntesten reicht. Angesichts dieser Tatsache bleibt auch der Grund zur Wahl des Stabreimes im unklaren. Man möchte vermuten, dass es auch diesesmal das Streben nach zeitlichem Kolorit war, das ihn hervorrief, während von dieser Motivierung in „Oper und Drama“ keine Rede mehr ist. Hier wird der Stabreimvers als das dem „reinmenschlichen“ zunächststehende natürliche Metrum, nicht aus historischen Gründen auf den Schild gehoben. Immer mehr kommt man zu der Ueberzeugung, dass „Oper und Drama“ in wesentlichen Stücken nur als Programmschrift zum „Ring des Nibelungen“ anzusehen ist. Denn hatten wir in „Wieland“ das Phänomen der äusseren Aehnlichkeit mit dieser Schrift bei innerer Verschiedenheit, so begegnet uns z. B. im „Tristan“ das Umgekehrte. Im innersten Grunde den Sätzen von „Oper und Drama“ entsprechend, entfernt er sich in Aeusserlichkeiten, z. B. der Wiederaufnahme des Endreimes, eines kurzen Chors, stark von ihnen. Jenseits von Oper und Drama stehen nun auch „Die Sieger“.

Es ist dasjenige der Fragmente Wagners, das ihn am längsten und nachhaltigsten beschäftigt hat und dessen Ausarbeitung vielleicht nur durch den Tod verhindert worden ist. Können wir doch vom 16. Mai 1856, der ersten Aufzeichnung, ab bis zum letzten Tage seines Lebens[1]), wenn auch natürlich mit grossen Unterbrechungen, die Beschäftigung Wagners mit diesem Stoffe nachweisen. Jedenfalls haben wir kein Zeugnis dafür, dass er das Werk endgültig von der Hand gewiesen habe, sondern wissen vielmehr, dass in dem letzten (unvollendeten) Aufsatze Wagners „über das Weibliche im Menschlichen“ noch von dem Stoffe unseres Fragmentes die Rede war. „Es ist ein schöner Zug der Legende, welcher auch den Siegreich-Vollendeten zur Aufnahme des Weibes sich bestimmen lässt.“[2])

Als Quellen für unsere Kenntnis dieses Fragmentes kommen vier Stellen in Betracht:

1. Die Skizze vom 16. Mai 1856.[3])

---

[1]) vgl. z. B. Golther, Einleitung S. 85.
[2]) XII 343. [3]) XI 325.

2. Ein kurzer Bericht in der Autobiographie.[1])
3. Ein Brief an die Prinzessin Marie Wittgenstein vom Januar 1857.[2])
4. Das Venetianische Tagebuch vom 5. Oktober 1858.[3])

Diese vier Erwähnungen zeigen eine eigentümliche Entwicklung des Planes; zugleich lehren sie, was Wagner ästhetisch und rein menschlich an dem Stoffe anzog, ihn aber doch mit der Ausführung zögern liess.

Die erste uns bekannte Fassung liegt in der Skizze vom Jahre 1856 vor. Sie verrät, wie zuerst von Malvida von Meysenbug[4]) erkannt hat, den deutlichen Einfluss von E. Burnouf, Introduction à l'histoire du Buddhisme Indien Paris 1844,[5]) einem Buch, das Wagner im Winter von 1855/56 (Autob. III 108) las.[6])

Burnouf führt die Legende in seinem Zusammenhange nicht zu Ende, doch ist aus seinen letzten Sätzen ein guter Ausgang, die Heirat des Tschandalakönigssohnes mit der Brahmanentochter ersichtlich, den auch die kurze Inhaltsangabe bei Winternitz[7]) bestätigt. Einen Vergleich zwischen Burnouf und der Skizze vom Mai 1856 finden wir zuerst bei Heckel,[8]) dem sich Glasenapp[9]) anschliesst. Sie finden „in der äusseren Führung der Handlung" „eine fast vollständige Uebereinstimmung" mit Burnouf und sehen die Hauptabweichung darin, dass bei Burnouf der Vater des Mädchens, bei Wagner aber dieses selbst die Werbung des Paria

[1]) Autobiographie III 108.
[2]) vgl. Golther, Einleitung 231.
[3]) Wesendonkbriefe, S. 56 ff.
[4]) vgl. Glasenapp III 118, Anm. 3.
[5]) sic, mit einem f, nicht Burnou**ff**, wie in der Autobiographie a. a. O. steht und Golther, Einleitung 230, aus ihr übernimmt, während Glasenapp III 118, Muncker 93 und Koch i. d. „Studien" a. a. O. richtig zitieren; doch gibt Koch II 522 dem Autor einen falschen Vornamen Ernst statt Eugène, während Kapp Bou**d**dhisme statt Buddhisme schreibt und Indien Paris 1844 ganz fortlässt.
[6]) Bei der schweren Zugänglichkeit dieses Werkes soll ein Abdruck der in Frage kommenden Stelle behufs leichterer Vergleichung in einem Anhange gegeben werden.
[7]) M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur, 1. Abteilung. Leipzig 1908 (in „Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen. IX. Band.) S. 224.
[8]) Bayr. Blätter a. a. O.
[9]) III 118.

abgewiesen hat;[1]) und wenn Glasenapp den Zusatz macht: „Die Umgestaltung der Legende durch Wagner betrifft gerade die Punkte, durch welche der Dichter, vollständig im Geiste des buddhistischen Mythus, ihre ursprüngliche Gestalt wieder aufgedeckt, ihre getrübte Reinheit wieder hergestellt zu haben scheint", so schliesst er sich einer Vermutung Burnoufs[2]) an, die dieser schon gegenüber der indischen Legende gehegt hat, dass nämlich höchstwahrscheinlich die Anandageschichte älter sei, als die Auseinandersetzungen des Pariakönigs über das Brahmanentum.

Eingehender hat dann Koch Skizze und Vorlage miteinander verglichen, in dem Aufsatze „Ausländische Stoffe und Einflüsse in Richard Wagners Dichtung". Er weist feinsinnig auf die „Einrahmung" des Entwurfes durch Ereignisse aus dem Leben Buddhas hin und zieht wertvolle Parallelen zu Wagners Christusfragment. Ergänzend wäre zu seinen Ausführungen noch folgendes zu sagen. Zunächst zeigt diese Vergleichung Wagner, was die innere Form des Dramas betrifft, auf der Höhe der besten Teile der Ringdichtung und des „Tristan". Ganz im Gegensatze zu „Wieland" ist der Vorgang hier in seinen grössten und einfachsten Linien gesehen. Die Brahmanen und was mit ihnen zusammenhängt sind von Wagner stark in den Hintergrund geschoben. An Stelle der langen Ausführungen bei Burnouf finden sich über sie nur wenige Sätze. „Ananda von Brahmanen verfolgt. Vorwürfe wegen der Befassung Buddha's mit einem Tschandalamädchen". Und dann die ganz knappe Erzählung Buddhas. So kann das Interesse in viel höherem Grade auf die Hauptpersonen und -Ereignisse konzentriert werden; sehr zum Vorteile für das musikalische Drama, da dem Verhalten der Brahmanen vieles nur aus den speziellen historisch gewordenen Zuständen zu begreifende anhaftet, die lediglich dem Kenner dieser Gebiete ohne weiteres verständlich sind, sich also viel „historisch-konventionelles" in den Stoff eingemischt haben würde, das ja nach Wagners bekanntem Satze[3]) von seinem Kunstwerke ausgeschlossen werden sollte. Sonst wäre im einzelnen noch erwähnenswert, dass die magischen Züge bei Wagner nach Möglichkeit getilgt oder doch gemildert sind: bei Burnouf heisst es: „La mère a recours à la magie pour attirer le Religieux" und wenig später „Buddha détruit par des charmes contraires les charmes de la Tchândâlî". Wagner lässt die

[1]) Heckel a. a. O. S. 11.
[2]) a. a. O. S. 215.
[3]) IV 388 ²318.

Mutter den Ananda nur „herbeilocken“ und ebenso Chakya seinen Lieblingsjünger nur „befreien“.

Der Entwurf ist übrigens embryonischer als irgend einer der sonstigen Pläne. Manches ist auch ganz unklar geblieben, so gleich der erste Satz: „Der Buddha auf seiner letzten Wanderung“. Soll damit eine Eingangsszene gegeben sein? Oder will Wagner sich selbst in dieser Notiz die Voraussetzung des folgenden ins Gedächtnis rufen?

Eine Akt-, geschweige denn Szenenabgrenzung ist nicht gemacht. Doch darf man wohl in den Absätzen eine Markierung der Akteinteilung erblicken, was durch den eingangs genannten Brief an die Prinzessin Wittgenstein bestätigt wird. Dort ist vom zweiten Akt die Rede und die Situation stimmt mit der zu Beginn des zweiten Absatzes unseres Entwurfes genau überein, wovon gleich unten die Rede sein wird. Dann nähme den Hauptteil des ersten Aktes eine grosse Szene zwischen Ananda und Prakriti ein, die im wesentlichen durch Burnouf gegeben ist.

Der zweite Akt begänne vielleicht mit einem Monologe Prakritis. Diese Vermutung bestätigt sich uns aus dem Wittgenstein-Briefe. Die kurze Mitteilung des Entwurfes ist hier im einzelnen ausgeführt, und dies bildet einen Beleg dafür, wie sinnlich Wagner die einzelnen Bilder vor sich sah, und dass er nur das roheste Gerüst in der Skizze niedergelegt hatte; er hat sich selbst verkannt, wenn er in der Autobiographie nur von einem „ungefährsten Entwurfe“ redet. Der Widerspruch zwischen dem „heftigsten Liebesleiden“ im Plane und dem wollüstigen rauschartigen Naturerleben, wie es in dem Briefe sich ausspricht, darf uns nicht über die Identität der beiden Szenen täuschen. Die äussere Situation, das Warten Prakritis auf Ananda, ist ausdrücklich im Briefe angegeben und kann sich nur auf diese Szene beziehen. Auch ist der oben bezeichnete Widerspruch mehr ein logischer als ein psychologischer, das gemeinsame in beiden Fällen ist ein ungewöhnlich erregter leidenschaftlicher Seelenzustand, der sich in einer schnellen Abfolge von extremen Gefühlen äussern kann. Es folgt als Uebergangsszene die Herbeilockung Anandas durch die Mutter. Dann käme die Hauptszene des Aktes, in der das Erleben des Buddhajüngers im Mittelpunkte gestanden haben würde. Schon Heckel[1]) und Koch[2]) haben mit Recht an die grosse Szene

[1]) Heckel, S. 10 a. a. O.

[2]) „Studien“ a. a. O. 413.

zwischen Parsifal und Kundry, ebenfalls im zweiten Akte, erinnert. Auch insofern ist sie mit ihr zu vergleichen, als in beiden Fällen der Mann der Sieger ist, wenn auch in unserem Fragmente mit der Hilfe des Buddha, die aber wohl nur das äussere Zeichen für einen inneren Prozess ist, soll anders der psychologische Vorgang nicht zur Bedeutungslosigkeit herabsinken.

Den dritten Akt würde Buddha, dem Rollenumfang nach, beherrscht haben, in tieferem Sinne aber würde das Weib der Mittelpunkt dieses Aktes geworden sein: es verneint den Willen zum Leben; hier ist der schopenhauerische Ausdruck gestattet. Eine grosse Szene zwischen Buddha und Prakriti, dann eine zweite mit den Brahmanen und einer langen Erzählung des Buddha, endlich eine Schlussszene, die sämtliche Personen nach Opernart — Wagner ist, wie schon eingangs gesagt, über „Oper und Drama“ hinausgeschritten — vereinigen sollte, vielleicht nur die Mutter Prakritis ausgenommen (warum ist sie in dem überschriftlichen Personen-Verzeichnis in Klammern gesetzt?) hätten den dritten Akt gefüllt, dem im Fragmente über die Hälfte des ganzen Raumes zugefallen ist. Die Erzählung Buddhas setzt die Tradition von „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ fort, in denen auch eine grosse Erzählung im dritten Akte Peripetie und Katastrophe bringt. Freilich tritt hier ein Umschwung zum glücklichen Ende ein; ein Unterschied zu den genannten Erzählungen besteht auch darin, dass hier der Erzählende nicht von seinen eigenen Erlebnissen spricht. Ob in dieser Schlussszene Raum für die ergreifende Situation aus dem Wittgensteinbriefe war, wo die erlöste Sawitri die vorher von ihr gepriesene Natur „nicht mehr schön findet“, da sie die „andere Seite der Welt“ geschaut hat, kann zweifelhaft bleiben. Doch könnte sie nur an dieser Stelle stehen. Die Szene erinnert übrigens stark an die später von Wagner vom heiligen Franz erzählte Geschichte,[1]) ohne dass damit behauptet werden soll, die Franzlegende habe auf die „Sieger“ eingewirkt. Endlich ist noch ein weiterer Punkt in dieser Schlussszene erwähnenswert. Er betrifft die Frage nach Chor und Ensemble. Während sich in den beiden ersten Akten Sätze, die zur Annahme von solchen nötigten, nicht auffinden lassen, muss es zweifelhaft bleiben, in welcher Form die Brahmanen ihre Vorwürfe vorgebracht hätten. Und ein Satz wie „Alles bekennt sich zu ihm“ ist wohl am sichersten auf ein grosses Ensemble zu deuten. Soweit diese Skizze,

[1]) X 47 234.

Mit ihr lässt sich der Bericht der Autobiographie über „Die Sieger“ gut vereinen. Nur bemerkt man, dass die Gestalt des Buddha, die schon in dem Entwurfe gegenüber Burnouf stärker betont war, auf dem Wege ist, gegenüber dem liebenden Paare noch mehr in den Vordergrund zu treten. Zunächst reizt Wagner aber bei Buddha ein mehr artistisches Problem, nämlich dessen Kenntnis der Präexistenzen. „Vor dem Geiste des Buddha liegt nämlich das vergangene Leben in früheren Geburten jedes ihm begegnenden Wesens offen, wie die Gegenwart selbst, da. Die einfache Geschichte erhielt nun ihre Bedeutung dadurch, dass dieses vergangene Leben der leidenden Hauptfiguren als unmittelbare Gegenwart in die neue Lebensphase hineinspielte. Wie nun der stets gegenwärtig miterklingenden musikalischen Reminiszenz dieses Doppelleben vollkommen dem Gefühle möglich werden dürfte, erkannte ich sogleich, und dies bestimmte mich, die Aufgabe der Ausführung dieser Dichtung mit besonderer Liebe mir vorzubehalten.“ Ob dieses technische Problem Wagner schon bei der Skizze fesselte, lässt sich nicht bestimmt ausmachen, doch ist das sehr wohl möglich, wenn es ihn auch nicht in diesem Grade interessierte, handelt es sich doch in der Autobiographie um einen Bericht aus der Erinnerung, wo es sich immer sehr schwer feststellen lässt, ob nicht die Vergangenheit durch gegenwärtig fesselndes getrübt ist. Doch scheint Wagner im ganzen die Erinnerung an seinen ersten Entwurf treu bewahrt zu haben, da er der eigentümlichen und bedeutsamen Abweichungen, die der Stoff in der Zwischenzeit erfuhr, mit keinem Worte gedenkt. Es bliebe also sonst nur noch die letzte Möglichkeit, dass Wagner wieder zur Zeit der Niederschrift der Autobiographie zu der Auffassung des ersten Entwurfes zurückgekehrt wäre.

Die Veranlassung nun zu den gründlichen Abänderungen des Stoffes, wie er uns in den Wesendonkbriefen vorliegt, gab ein zufälliges, äusseres Ereignis. Es war nach Wagners eigener Aussage[1]) die Lektüre von C. Fr. Koeppens „die Religion des Buddha und ihre Entstehung“[2]), im Herbste 1858, also gut zwei Jahre nach Entstehung der ersten Skizze. Das fundamental neue dieser Fassung ist nun, dass Buddha der eigentliche Held des

[1]) Venetianisches Tagebuch vom 5. Oktober 1858, a. a. O. S. 56.

[2]) Berlin 1857. Golther, Einleit. S. 231 zitiert falsch „Geschichte der Religion des Buddha“.

Dramas wird, nicht Ananda oder Prakriti. Dieser bedeutsamen Wandlung in der Auffassung des Dramas ist sich Wagner deutlich bewusst gewesen, wie schon das Tagebuch erweist. Er redet dort[1]) von einem „neuen oder früher unbeachteten Zuge", der ihm „höchst willkommen war, und der wahrscheinlich zu einem bedeutenden Momente führen wird" und mit dem etwas „ungemein Wichtiges" gewonnen war, der dem Plan „eine grosse mächtige Erweiterung" gab. Man sieht hier, wie Wagner sich nicht genug tun kann, das entscheidende dieser Wandlung in immer neuen Redewendungen zu betonen. Dieses war der Gedanke einer letzten inneren Vollendung des Heiligen, wie er sie bei Koeppen[2]) angedeutet fand. Ich hebe hier aus ihm einige Hauptsätze hervor: „Çâkya . . . lange Zeit weigert er sich entschieden, sie (sc die Frauen) in den geistlichen Stand aufzunehmen . . . Erst im 25. Jahre des Buddhathums soll er auf Anandas Fürsprache seine Erlaubnis zum Eintritt von Frauen in das geistliche Leben gegeben haben". Wagner erkannte aber neben der Wichtigkeit sofort die ganz ungeheure Schwierigkeit der Darstellung dieses Vorganges. „Das Schwierige[3]) war hier, diesen vollkommen befreiten, aller Leidenschaften enthobenen Menschen, den Buddha selbst, für die dramatische und namentlich musikalische Darstellung geeignet zu machen". Buddha hat „nicht durch abstrakte Begriffsverbindungen, sondern durch anschauliche Gefühlserfahrung, somit auf dem Wege der Erschütterung und Bewegung des eigenen Innern" „noch eine letzte Entwicklungsstufe" zu erreichen, die der „höchsten Vollendung", und zwar Anandas, seines Lieblingsjüngers, der durch die Liebe zu Prakriti „dem Leben noch näher" steht. Ananda bittet den Buddha, auch dem Mädchen „das letzte Heil" zu gönnen. Doch der Heilige wehrt dem „nicht schroff, sondern einen Irrthum, eine Unmöglichkeit beklagend", bis ihn das Mitleid mit dem tieftraurigen Ananda und „ein letztes, neuestes Problem, dessen Lösung noch sein Verweilen im Dasein aufgehalten hat" veranlassen, „das Mädchen zu prüfen".

Diese innere Umwandlung des Dramas hätte natürlich auch auf den Aufbau des Werkes grossen Einfluss gehabt: neue Szenen wurden nötig. Wir hätten hier — mutatis mutandis — dasselbe wie bei der Entwicklung des „Ringes des Nibelungen" erlebt, wo

[1]) a. a. O. S. 56.
[2]) a. a. O. S. 104.
[3]) a. a. O. S. 57.

die vertiefte oder vielmehr erst geschaffene Gestalt des Wotan in der endgültigen Fassung auch neue Szenen zur Folge hatte, man denke an die Unterschiede zwischen „Siegfrieds Tod“ und „Götterdämmerung“. Hier hätte es sich wohl besonders um eine grosse Unterredung zwischen Buddha und Ananda gehandelt, dessen Gestalt dabei auch noch eine bedeutende Vertiefung erfahren haben würde, durch die aktivere Rolle nämlich an Stelle der leidenden des ersten Entwurfes (vor der Prüfungsszene am Eingange des von uns für den ersten Plan angesetzten dritten Aktes, in deren Verlaufe Buddha die entscheidende Erkenntnis kommt). Der weitere äussere Verlauf wäre wohl dem der Skizze ähnlich geblieben. Erwähnenswert ist noch die Aenderung des Namens Prakriti in Sawitri, den Wagner wohl der bekannten Erzählung aus Holtzmanns indischen Sagen[1]) entnahm. Doch ist es kaum anzunehmen, dass er Züge dieses gattentreuen Weibes[2]) seinem Tschandalamädchen geliehen haben würde, so hoch er auch gerade diese Legende schätzte.

Bei einer derartig bedeutenden Konzeption begreift man, wie Wagner bis an sein Lebensende immer wieder auf „die Sieger“ — „der Sieger“ müsste das Werk nach der Wesendonkfassung heissen! — zurückkam. Glasenapp bringt im Schlussbande seiner Biographie, der hier durch eine Fülle von Aufzeichnungen mündlicher Aeusserungen des Meisters beinahe so etwas wie einen Eckermann für Wagner darstellt, eine Reihe dahin gehender Worte Wagners, und zwar aus den Jahren 1877[4],) 78[5],) 80[6]) und 81,[7]) wo er immer wiederholt, dass er nach „Parsifal“ an „die Sieger“ zu gehen gedenke: Bis im Jahre 1882 ein Umschwung eintrat, zu dem vielleicht die Lektüre von Oldenbergs Buddha[8]) mit beigetragen hat.[9]) Doch braucht man diese Abwendung nicht für dauernd zu halten. Sie kann auf eine Augenblicksstimmung zurückgehen, und die schon eingangs erwähnte letzte Schrift Wagners, die wieder auf unseren Stoff zurückkommt, lässt die Frage

---

[1]) 1. Band. Karlsruhe 1845.

[2]) vgl. auch Winternitz a. a. O. S. 340 f.

[3]) Koch II 421.

[4]) 6. Band S. 44. [5]) S. 73. [6]) S. 311. [7]) S. 422.

[8]) Herm. Oldenberg, Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Berlin 1881.

[9]) Glasenapp a. a. O. 495, 582, 699.

offen. Möglicherweise hätte er vielleicht doch noch „die Sieger“ ausgeführt.

Jedenfalls ist M. Kochs Ansicht in den „Studien“,[1]) dass eine derartige Vermutung „auf vollständiger Verkennung von Wagners Entwicklungsgang“ beruhe und „die Sieger“ wie „Jesus von Nazareth“ nur „als Vorstufen für den Parsifal“ anzusehen seien, entschieden abzuweisen, wenn man auch dem Gerüchte, das Koch erwähnt, Wagner habe in seinen letzten Tagen an einem Buddha gearbeitet, keinen Glauben zu schenken braucht, weil es völlig ungestützt durch authentische Mitteilungen ist. Wer aber in den Siegern nichts anderes als eine Vorstufe zum „Parsifal“ sehen kann, hat das eigentliche Problem dieses Dramas überhaupt missversanden, denn wo ist dort von einer letzten Vollendung eines schon Heiligen die Rede? Aus den oben erwähnten Aeusserungen Wagners bei Glasenapp ersehen wir zugleich, was ausser der ungeheuren Schwierigkeit des Hauptproblemes Wagner von der Ausführung zurückhielt. Es war die Schilderung des „Lokalkolorites“[2]). Dazwischen taucht auch einmal der Grund auf, dass die Aehnlichkeit mit dem „Parsifal“ ihn an der Ausführung des „Sieger“-Planes hindere, der „dasselbe nur schwächlicher, unbedeutender wiederholen“ könne.[3]) Eine Stelle, die M. Koch und viele andere mit ihm, z. B. Muncker,[4]) der hier geäusserten Auffassung entgegenhalten könnten. Doch erstens ist dies eine ganz flüchtig hingeworfene Bemerkung, und zweitens, was wichtiger ist, finden wir bei Wagner häufig das seltsame, von manchen seiner radikalen Anhänger bis zur Absurdität fortgesetzte Bestreben, die Verwandtschaft zwischen ganz verschiedenartigen Stoffen zu übertreiben, ja diese für im Grunde genommen identisch anzusehen; man denke z. B. an seine Aeusserungen über Tristan und Siegfried,[5]) die ihn doch nicht gehindert haben, beide Stoffe dramatisch auszuführen.

Dass der Stoff für die Komposition geplant war, hatten wir schon häufiger in diesem Kapitel zu berühren, und in dem sogenannten „Welterbschaftsmotiv“, das zum ersten Male in „Siegfried“ nach den Worten Wotans:[6])

[1]) a. a. O. 412.
[2]) vgl. Glasenapp IV 699, auch 422.
[3]) vgl. Glasenapp IV 582.
[4]) a. a. O. 93.
[5]) VI 378-79 [2]267.
[6]) VI 219 [2]156.

„froh und freudig
führe frei ich nun aus“

ertönt, ist uns, laut Wagners eigenem Zeugnis, eine Probe seiner Musik erhalten.

Leider wissen wir über die sonstige äussere Form des Dramas nichts. An Stabreim, Blankvers oder Reimpaar wird Wagner schwerlich gedacht haben, da er wenigstens in seiner Reifezeit immer bestrebt war, schon durch die Verswahl Kolorit zu geben. Und woran hätte er ungezwungen bei Gestaltung eines indischen Stoffes formal anknüpfen können? Vielleicht ist auch dies ein Hinderungsgrund für die Ausführung gewesen.

In der Bewertung dieses Entwurfes gehen die Ansichten auseinander. Während Glasenapp[1]) z. B. ihn für den „ergreifendsten aller Dichtungsentwürfe“ hält, findet Muncker[2]) das Stück „mehr sittlich als dramatisch“ bedeutend und Chamberlain scheint ähnlicher Meinung zu sein, wenn er[3]) das Ethisch-Tendenziöse des Entwurfes im Gegensatze zum „Parsifal“ hervorhebt. Unsere Meinung lässt sich dahin zusammenfassen, dass „Die Sieger“ der einzige Dramenentwurf Wagners sind, dessen Nichtausführung unersetzlich ist.

In wundersamem Gegensatze zu der Fülle von Entwürfen der 30er und 40er Jahre fehlt es der zweiten Lebenshälfte Wagners mit dieser eben behandelten Ausnahme ganz an Fragmenten,[4]) so dass schon ein äusserer Blick darüber belehren kann, dass die Zeit des Tastens und Suchens für den Meister überwunden ist. Noch wunderbarer wird diese Tatsache erscheinen, wenn wir hinzufügen müssen, dass, mit Ausnahme des „Tristan“, auch alle ersten Konzeptionen und z. T. sogar Entwürfe — ich erinnere an die „Meistersinger“ — in die Zeit vor 1848 fallen, so dass die Folgezeit einzig der Ausführung und Vertiefung dieser Pläne und ihrer praktischen Durchsetzung durch möglichst stilgerechte Aufführungen gewidmet ist. Es verwundert vielleicht, dass nicht der „Parsifal“ unter die Konzeptionen nach

[1]) a. a. O. 118.
[2]) a. a. O. 93.
[3]) R. Wagner, S. 443.
[4]) Die flüchtig auftauchenden Gedanken zu Dramen aus dem persischen Kreise, die uns in den Erinnerungen des Grafen Schack übermittelt sind (vgl. Koch II 367, 422 und 519), sowie ein ähnlich vorgehender Plan zu einer Jungfrau von Orleans, Herbst 1859 in Paris, sind über das erste Stadium nie hinausgekommen. Wesendonkbriefe 188 ff.

1848 gerechnet ist. Darf man auch in einem bestimmteren und engeren Sinne die Keime zu diesem Werke erst später ansetzen, so sind doch eine Reihe nicht unwesentlicher Züge aus den hier behandelten Fragmenten in dieses letzte Drama Wagners übergegangen. Fast aus ihnen allen lassen sich Einzelheiten nennen, die — ein seltener Fall technischer Oekonomie — später in den „Parsifal“ Aufnahme fanden, ohne doch dieses Werk in seiner Geschlossenheit irgendwie zu stören. Bei der „Sarazenin“ mussten wir schon des Wolzogenschen Hinweises gedenken, wenn wir ihn auch ablehnten. Dafür sind aber hier „Siegfrieds Tod“, „Jesus von Nazareth“ und „Die Sieger“ anzuführen, die eine Reihe von Zügen für den „Parsifal“ geliefert haben. Während für „Siegfrieds Tod“ wohl nur die Wechselgesänge am Schlusse zu nennen sind, bedeuten in dieser Hinsicht die beiden anderen Entwürfe mehr, die besonders der Gestalt der Kundry in Magdalena und Prakriti vorgearbeitet haben. Auch auf die Verwandtschaft einiger szenischer Bilder hat man hingewiesen. So z. B. Golther[1]) auf die Aehnlichkeit des dritten Parsifal-Aktes mit den Anfangsszenen des zweiten Aufzuges in „Jesus von Nazareth“, sowie auf die der Salbungsszene im 4. Akte desselben Fragmentes mit der entsprechenden im letzten „Parsifal“-Akte.[2]) Gerade diese Szene hat aber auch Züge aus den Siegern aufgenommen.[3]) Und an die Verwandtschaft zwischen den beiden Verführungsszenen war in unserem „Sieger“-Kapitel zu erinnern. In diesem Sinne fasst der „Parsifal“ die Fragmente zusammen und bildet zugleich ihren vollendeten Abschluss.

[1]) Einleitung S. 227.
[2]) Einleitung S. 309.
[3]) Einleitung S. 231.

Anhang.*)

Un jour Ananda, le serviteur de Çâkyamuni, après avoir longtemps parcouru la campagne, rencontre une jeune fille Mâtangî, c'est à dire de la tribu des Tchândâlas, qui puisait de l'eau, et il lui demande à boire. Mais la jeune fille craignant de le souiller de son contact, l'avertit qu'elle est née dans la caste Mâtanga, et qu'il ne lui est pas permis d'approcher un Religieux. Ananda lui répond alors: „Je ne te demande, ma soeur, ni ta caste ni ta famille, je te demande seulement de l'eau, si tu peux m'en donner."[1]) Prakriti, c'est le nom de la jeune fille, qui suivant la légende était déstinée à se convertir à la doctrine du Buddha, se sent aussitôt éprise d'amour pour Ananda, et elle déclare à sa mère le désir qu'elle a de devenir sa femme. La mère, qui prévoit l'obstacle que doit mettre à cette union la différence des castes (car Ananda était de la race militaire des Çâkyas et cousin du Buddha), la mère, dis-je, a recours à la magie pour attirer le Religieux dans sa maison, où l'attend Prakriti parée de ses plus beaux habits. Ananda entraîné par la force des charmes que la Mâtangî met en usage, se rend en effet dans cette maison, mais reconnaissant le danger qui le menace, il se rappelle Bhagavat et l'invoque en pleurant. Aussitôt Buddha, dont la science est irrésistible, détruit par des charmes contraires les charmes de la Tchândâlî, et Ananda sort librement des mains des deux femmes. Prakriti toutefois ne se décourage pas; elle pense à s'adresser à Çâkyamuni lui-même, et va l'attendre sous un arbre, près d'une des portes de la ville par laquelle il doit sortir après avoir mendié pour obtenir son repas. Çâkyamuni se présente en effet, et il apprend à la bouche de la jeune fille l'amour qu'elle ressent pour Ananda et la détermination où elle est de le suivre. Profitant de cette passion pour convertir Prakriti, le Buddha, par une suite de questions que Pakriti peut prendre dans le sens de son amour, mais qu'il fait sciemment dans un sens tout religieux, finit par

[1]) Tome premier, p. 205 ff.

[2]) Çârdûla karna, dans Divya avadâna f. 217a.

ouvrir à la lumière les yeux de la jeune fille et par lui inspirer le désir d'embrasser la vie ascétique. C'est ainsi qu'il lui demande, si elle consent à suivre Ananda, c'est à dire à l'imiter dans sa conduite; si elle veut porter les mêmes vêtements que lui, c'est à dire le vêtement des personnes religieuses; si elle est autorisée par ses parents: questions que la loi de la Discipline exige qu'on adresse à ceux qui veulent se faire mendiants buddhistes. La jeune fille répond à tout affirmativement. Çâkyamuni exige en outre le consentement formel des père et mère, qui viennent en effet lui affirmer qu'ils approuvent tout ce qu'elle désire; et c'est alors que distinguant le véritable objet de son amour, la jeune fille reconnaît sa première erreur, et déclare qu'elle est décidée à entrer dans la vie religieuse. Alors Çâkyamuni pour la préparer à recevoir la Loi, se sert de la formule magique (Dhâranî) qui purifie l'homme de tous ses péchés et des souillures qu'il a contractées dans les misérables existences auxquelles l'a condamné la loi de la transmigration. Je laisse maintenant parler la légende.

„Les Brâhmanes et les maîtres de Çrâvastî apprisent qu'une jeune fille de la caste Tchândâla venait d'être admise par Bhagavat à la vie religieuse, et ils se misent faire entre eux les réflexions suivantes: Comment cette fille de Tschândâla pourra-t-elle remplir les devoirs imposés aux Religieuses et à celles qui les suivent? Comment la fille d'un Tchândâla pourra-t-elle entrer dans les maisons des Brâhmanes, des Kchattriyas, des chefs de famille et des hommes riches? Prasênadjit, le roi du Kôçala, apprit également cette nouvelle, et ayant fait les mêmes réflexions que les habitants de Çrâvastî, il se fit atteler un bon char sur lequel il monta; et entouré d'un grand nombre de Brâhmanes et de maîtres de maison, tous les habitants de Çrâvastî, il sortit de la ville et se dirigea vers Djêtavana, là ou est situé l'ermitage d'Anâtha pindika avec les Brâhmanes, les Kchattryas et les maîtres de maison, et se rendant auprès de Bhagavat. Le texte nous représente ensuite le roi entrant dans . . . . . chacun, en l'abordant, lui disait le nom et la famille de son père et de sa mère. Alors Bhagavat connaissant les pensées qui s'étaient élevées dans l'esprit du roi et de sa suite, convoqua l'Assemblée de ses Religieux, et se mit à leur raconter une des anciennes existences de la fille Tchândâla. Il expose alors l'histoire d'un roi de cette caste, nommé Triçangku, qui vivait dans une épaisse forêt située sur le

bord du Gange. „Le roi, ô Religieux, se rappelait les Vêdas, que dans une existence antérieure il avait lus avec les Angas, les Upângas, les Rahasyas, avec les Nighantus, les Kâitabhas, avec les différences qui distinguent les lettres les unes des autres, enfin avec les Itihâsas qui forment un cinquième Vêda.“ Le roi eut un fils nommé Çârdûla karna, auquel il enseigna tout ce qu'il avait appris lui-même dans une existence antérieure. Quand il le vit parfaitement habile dans toutes les cérémonies, maître de Mantras du Vêda qu'il avait lus en entier, il songea à le marier avec une jeune fille vertueuse, instruite et belle. Il y avait alors à Utkatâ, capitale d'un district au nord de la forêt de Triçangku, un Brâhmane nommé Puchkarasârin, qui jouissait du revenu de ce district, lequel lui avait été concédé par le roi Agnidatta. Il était d'une noble famille de Brâhmanes, et pouvait dire le nom de ses pères et mères jusqu'à la septième génération. Il possédait les Mantras et avait lu les trois Vêdas avec tout ce qui en dépend, et les Itihâsas qui forment un cinquième Vêda. Ce Brâhmane avait une fille nommée Prakriti. Triçangku forma le dessein de la demander pour son fils Çârdulâ karna et se rendit dans un bois, afin d'y attendre le Brâhmane qui devait y venir pour réciter les Mantras brâhmaniques. „Triçangku, le roi des Tchândâlas, vit bientôt le Brâhmane Puchkarasârin, qui ressemblait au soleil levant, qui brillait de splendeur comme le feu, qui était comme un sacrifice qu'entourent les Brâhmanes, comme Dakcha environné de ses filles, comme Çakra au milieu de la foule des Dêvas, comme l'Himavat avec ses plantes médicinales, comme l'Océan avec ses joyaux, comme la lune avec ses Nakchatras, comme Vâiçravana parmi la troupe des Yakchas, comme Brâhma, enfin, au milieu des Dêvas et des Dêvarchis.“ Il s'avança aussitôt à sa rencontre, et lui dit: „C'est moi, seigneur Puchkaravârin, sois le bienvenu. Je vais te dire ce qui m'amène, écoute.“ A ces mots le Brâhmane Puchkarasârin répondit ainsi à Triçangku, le roi des Tchândâlas: „Il ne t'est pas permis, ô Triçangku, d'employer avec ûn Brâhmane le salut de Seigneur.“ „Seigneur Puchkarasârin,“ reprit Triçangku, „je puis employer avec un Brâhmane cette espèce de salut.“ Puis il demande à Puchkarasârin sa fille Prakriti pour le jeune Çârdûla karna. Le Brâhmane n'eut pas plutôt entendu cette proposition, que transporté de fureur, les sourcils froncés, le cou gonflé par la colère, les yeux hors de la tête, il répondit à Triçangku: „Hors d'ici,

misérable Tchândâla. Comment celui qui mange du chien, comme toi, ose-t-il parler ainsi à un Brâhmane, qui a lu le Vêda? Insensé! tu ne connais pas Prakriti, et tu as de toi-même une bien haute opinion! Ne reste plus longtemps ici, si tu ne veux t'attirer malheur. Tu n'es qu'un Tchândâla, et moi je suis de la caste des Dvidjas. Comment oses-tu, misérable, demander l'union du plus noble avec l'être le plus vile? Les bons, en ce monde, s'unissent avec les bons, les Brâhmanes avec les Brâhmanes. Tu demandes une chose impossible, en voulant t'allier avec nous, toi qui es méprisé dans le monde, toi le dernier des hommes. Les Tchândâlas s'unissent ici-bas avec les Tchândâlas, les Puchkasas avec les Puchkasas, et ainsi font les Brâhmanes, les Kchattriyas, les Vâiçyas et les Çûdras, chacun dans leur caste; mais nulle part on ne voit les Brâhmanes s'allier aux Tchândâlas.“ A ce discours, qui dans l'original est en vers, et que j'ai un peu abrégé, Triçangku répondit ainsi: „Il n'y a pas entre un Brâhmane et un homme d'une autre caste, la différence qui existe entre la pierre et l'or, entre les ténèbres et la lumière. Le Brâhmane en effet n'est sorti ni de l'éther ni du vent; il n'a pas fendu la terre pour paraître au jour, comme le feu qui s'échappe du bois de l'Arani. Le Brâhmane est né d'une matrice de femme, tout comme le Tchândâla. Où vois-tu donc la cause qui ferait que l'un doit être noble et l'autre vil? Le Brâhmane lui-même, quand il est mort, est abandonné comme un objet vil et impur; il en est de lui comme des autres castes: où est alors la différence?“

Triçangku continue ensuite, en reprochant aux Brâhmanes leurs vices et leurs passions; il blâme avec force les moyens qu'ils emploient pour les satisfaire, et entre autres, l'hypocrisie avec laquelle ils osent se prétendre purs, en commettant les actions les plus noires. „Quand ils veulent manger de la viande, voici le moyen qu'ils emploient: ils tuent les animaux en prononçant des Mantras, parce que, disent-ils, les brebis ainsi immolées vont droit au ciel. Mais si c'est là le chemin du ciel, pourquoi donc ces Brâhmanes n'immolent-ils pas aussi avec des Mantras eux et leurs femmes, leur père et leur mère, leurs frères et leurs soeurs, leurs fils et leurs filles? . . . . (sic.) Non, il n'est pas vrai que l'eau lustrale et que les Mantras fassent monter au ciel les chèvres et les brebis; toutes ces inventions sont des

moyens employés par ces méchants Brâhmanes pour satisfaire leur désir de manger de la viande."

Le Brâhmane cherche à se défendre, en racontant le mythe de l'origine des quatre castes, que la tradition fait naître de quatre parties du corps de Brahmâ; et quand le Tchândalâ lui a répondu, Puchkarasârin lui demande, s'il est versé dans les sciences brâhmaniques. Alors le roi Triçangku le satisfait sur ce point par une énumération détaillée des Vêdas, de leurs divisions, des sacrifices et des autres objets, dont la connaissance est d'ordinaire réservée aux seuls Brâhmanes." . . .

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Erich Heinrich Ludwig Nolte, evangelischer Konfession, preussischer Staatsangehörigkeit, am 26. Januar 1893 zu Hannover, als Sohn des Revisors Ludwig Nolte und seiner Gattin Anna geb. Kahler. Meine Schulbildung empfing ich auf der Realschule I zu Hannover und seit Quinta (Ostern 1903) auf der dortigen Leibnizschule (Gymnasium nach Frankfurter Lehrplan). Im März 1911 erwarb ich mir das Reifezeugnis eines Gymnasiums. Mein Studium begann Ostern 1911 in Leipzig, wo ich 6 Semester bis Ostern 1914 verweilte. Das Sommersemester 1914 war ich in Kiel und seit Herbst desselben Jahres in Berlin immatrikuliert Gegenstände meiner Studien waren Deutsch, Geschichte, Philosophie, Musik und Religionswissenschaft. In Leipzig hörte ich bei den Professoren von Bahder, Brandenburg, Brugmann, Doren, Gardthausen, Hauck, Heinrici, Herre, Holz, Köster, Lamprecht, Prüfer, Rendtorff, Seeliger, Sievers, Spranger, Volkelt, Witkowski und Wundt und den Doktoren Bergmann, Brahn und Windisch; in Kiel bei den Professoren Deussen, Rodenberg, Sauer und Sellin; in Berlin bei den Professoren Breysig, Delbrück, Deissmann, Meinecke, E. Meyer, Morf, Schäfer, Stumpf und Wagner. In Berlin gehörte ich der älteren Abteilung des germanischen Seminars 1, der modernen 2 Semester an. Ausserdem beteiligte ich mich während meiner Studienzeit an den Uebungen der Professoren Breysig, Delbrück, Kauffmann, Kötzschke, Lamprecht, Prüfer, Rachfahl, Rodenberg, Roethe, Schmitt, Schneider, Sievers, Witkowski und Wolff und der Doktoren Hübner, Menke-Glückert, Merker, Pariselle, Rosenberg.

Auf das Thema dieser Arbeit führte mich eine langjährige Beschäftigung mit Wagner. Herzlichsten Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer, Professor Herm. Schneider, für die mannigfachen Ratschläge und Anregungen, die er mir während der Ausführung der Arbeit gab. Auch Herrn Professor Heusler bin ich für seine mehrfache Durchsicht zu Dank verpflichtet. Die Promotionsprüfung bestand ich am 4. Mai 1916.